

# GRAGOATÁ

*n. 27*

*2º semestre 2009*

## **Política Editorial**

A Revista Gragoatá tem como objetivo a divulgação nacional e internacional de ensaios inéditos, de traduções de ensaios e resenhas de obras que representem contribuições relevantes tanto para reflexão teórica mais ampla quanto para a análise de questões, procedimentos e métodos específicos nas áreas de Língua e Literatura.

ISSN 1413-9073

Gragoatá	Niterói	n. 27	p. 1-282	2. sem. 2009
----------	---------	-------	----------	--------------

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora.

Organização:  
Projeto gráfico:  
Capa:  
Revisão:  
Diagramação e supervisão gráfica:  
Coordenação editorial:  
Periodicidade:  
Tiragem:

Mariangela Rios de Oliveira e Silvio Renato Jorge  
Estilo & Design Editoração Eletrônica Ltda. ME  
Rogério Martins  
Mariangela Rios de Oliveira, Silvio Renato Jorge e Monike Amorim  
Káthia M. P. Macedo  
Ricardo Borges  
Semestral  
400 exemplares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

G737      *Gragoatá. Publicação dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. – n. 1 (1996) - . – Niterói : EdUFF, 2009 – 26 cm; il. Organização: Mariangela Rios de Oliveira e Silvio Renato Jorge Semestral ISSN 1413-9073. 1. Literatura. 2. Linguística.I. Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Letras.*

CDD 800

Editora filiada à



Editora da UFF

APOIO PROPP/CAPES / CNPq  
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Roberto de Souza Salles  
Vice-Reitor: Emannuel Paiva de Andrade  
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Antonio Cláudio Lucas da Nóbrega  
Diretor da EdUFF: Mauro Romero Leal Passos  
Conselho Editorial: Mariangela Oliveira (UFF) – Presidente  
Cláudia Roncarati (UFF)  
Dalva Calvão (UFF)  
Eneida Maria de Souza (UFMG)  
Fernando Muniz (UFF)  
José Luiz Fiorin (USP)  
Leila Bárbara (PUC-SP)  
Lívia de Freitas Reis (UFF)  
Norimar Pasini Júdice (UFF)  
Silvio Renato Jorge (UFF)  
Vera Lúcia Soares (UFF)

Conselho Consultivo: Ana Pizarro (Univ. de Santiago do Chile)  
Cleonice Berardinelli (UFRJ)  
Célia Pedrosa (UFF)  
Eurídice Figueiredo (UFF)  
Evanildo Bechara (UERJ)  
Hélder Macedo (King's College)  
Laura Padilha (UFF)  
Lourenço de Rosário (Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa)  
Lucia Teixeira (UFF)  
Malcolm Coulthard (Univ. de Birmingham)  
Maria Luiza Braga (UFRJ)  
Marlene Correia (UFRJ)  
Michel Laban (Univ. de Paris III)  
Mieke Bal (Univ. de Amsterdã)  
Nádia Battela Gotlib (USP)  
Nélson H. Vieira (Univ. de Brown)  
Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)  
Silviano Santiago (UFF)  
Teun van Dijk (Univ. de Amsterdã)  
Vilma Arêas (UNICAMP)  
Walter Moser (Univ. de Montreal)

---

# Sumário

---

<b>Apresentação .....</b>	<b>5</b>
<i>Mariangela Rios de Oliveira</i>	
<i>Silvio Renato Jorge</i>	

## ARTIGOS

<b>No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença .....</b>	<b>11</b>
<i>Inocência Mata</i>	
<b>Linguística Aplicada como lugar de construir verdades contingentes: sexualidades, ética e política .....</b>	<b>33</b>
<i>Luiz Paulo da Moita Lopes</i>	
<b>Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco .....</b>	<b>51</b>
<i>Vincenzo Russo</i>	
<b>Contingência e expressão: o conceito de “prática articulatória” na Análise Crítica do Discurso .....</b>	<b>81</b>
<i>Anna Elizabeth Balocco</i>	
<b>A contingência das ordens: a literatura como observação entre o atual e o potencial .....</b>	<b>97</b>
<i>Michael Korfmann</i>	
<i>Filipe Kegles Kepler</i>	
<b>“Tudo que é sólido desmancha no ar”: sobre o problema do popular na linguagem .....</b>	<b>117</b>
<i>Anna Christina Bentes</i>	
<b>Elogio da portabilidade .....</b>	<b>135</b>
<i>Kelvin dos Santos Falcão Klein</i>	
<b>Entre o poder e o dever: fatores intervenientes na expressão da modalidade nos discursos de posse presidencial .....</b>	<b>155</b>
<i>Marize Mattos Dall’Aglio-Hattner</i>	
<b>El otro exílio de Eva: imaginario y representación de la mujer negra en la poesía negra hispanoamericana .....</b>	<b>169</b>
<i>Prisca Agustoni de Almeida Pereira</i>	

<b>Leitura na internet: o (entre)cruzamento de dizeres e de subjetividades.....</b>	<b>189</b>
<i>Fernanda Correa Silveira Galli</i>	
<b>Os estranhos filhos de Catarina Nunes de Almeida .....</b>	<b>205</b>
<i>Virgínia Boechat</i>	
<b>Imaginário e representação na memória coletiva das vozes em latim dos benditos populares .....</b>	<b>219</b>
<i>Lucrecio Araújo de Sá Júnior</i>	
<b>O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar .....</b>	<b>235</b>
<i>Anita Costa Malufe</i>	
<b>O discurso de Bernardo de Claraval e a ideologia cristã da Idade Média .....</b>	<b>249</b>
<i>Jaciara Ornélia Nogueira de Oliveira</i>	

## **RESENHA**

<b>COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário &amp; a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy .....</b>	<b>267</b>
<i>Victor de Oliveira Pinto Coelho</i>	

<b>AUTORES COLABORADORES .....</b>	<b>273</b>
------------------------------------	------------

<b>NORMAS DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS .....</b>	<b>277</b>
--	------------

# Apresentação

Em seu vigésimo sétimo volume, a *Revista Gragoatá*, coerente com a linha editorial que a caracteriza, voltada para as mais recentes tendências da pesquisa na área de Letras e Linguística, apresenta-se à comunidade acadêmica sob o título “Contingência e expressão”. Trata-se de um tema instigante e atual, que destaca a dimensão contingencial da linguagem, tanto em termos dos estudos literários quanto dos linguísticos. Tal dimensão se manifesta pela valorização e focalização de fatores dos mais diversos, em termos de relevância e procedência, que intervêm na expressão verbal.

Na pós-modernidade, não basta ao analista a observação de seu objeto de pesquisa em termos absolutos ou atômicos, é necessário considerar e detectar motivações históricas, culturais, estéticas, ideológicas, entre outras, que concorrem para que esse objeto seja o que é e se comporte e represente como tal. No lugar de generalizações, valorizam-se as condições de produção e uma gama de fatores, intra e extralinguísticos, que, em menor ou maior grau, acabam por “moldar” o objeto referido, concorrendo para sua configuração final.

Os artigos que compõem este número vinte e sete abordam, portanto, a íntima relação entre condições de produção e produtos de linguagem, na interface entre língua(gem) e ideologia, imaginário e representação, com a valorização dos aspectos que concorrem na configuração da expressão verbal, em língua e literatura.

Inocência Mata, em *No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença*, se propõe a refletir acerca do processo de “metamorfose translinguística” a que se submete a língua portuguesa, não apenas em função da diversidade cultural que acompanha sua atualização nos diversos países que a utilizam, mas, sobretudo, em virtude da prática literária de escritores que, ao vivenciarem processos distintos de escrita, atualizam jogos de representação destinados a traduzir diferenças decorrentes da interação mundivivencial e ideológica entre os universos culturais a que pertencem simultaneamente. Sua reflexão, que coloca em xeque o conceito de lusofonia, ancora-se na abordagem de autores de distintos países africanos de língua oficial portuguesa, como Luandino Vieira, Uanhenga Xitu e Mia Couto, para, neles, identificar a produção de “uma outra língua” de cultura, retrato daquilo que Albert Memmi indicou como a “dilaceração essencial do colonizado”.

Em *Linguística Aplicada como lugar de construir verdades contingentes: sexualidade, ética e política*, Luiz Paulo da Moita Lopes

propõe e defende a necessidade de compatibilizar a atividade de pesquisa com a atividade política. O autor, com base em suas pesquisas acerca do letramento escolar, mais especificamente da construção discursiva da alteridade sexual ilegítima, reúne evidências de que as mudanças da vida cotidiana, cada vez mais contingente e plural, intervêm diretamente nas práticas de linguagem e que essa correlação deve ser assumida e enfrentada no âmbito da Linguística Aplicada (LA), a que o autor acrescenta um segundo adjetivo – Indisciplinar. Assim procedendo, considera Moita Lopes que a LA deve lidar com a consideração de “verdades contingentes”, numa posição que pode trazer para a LA ganhos éticos, epistêmicos e políticos.

A análise do conceito de Neobarroco é o objetivo do artigo intitulado *Uma dobra (neo)barroca: modernidade, pós-modernidade e a inversão ideológica do barroco*, escrito por Vincenzo Russo. Para tanto, o pesquisador italiano desenvolve uma série de discussões acerca das propostas críticas levadas a cabo pela teoria pós-moderna, procurando identificar, no entanto, o quanto a redescoberta teórica do século XVII pode ser considerada fruto de um universo conceitual codificado no espaço europeu e sul-americano pelo pensamento moderno. A retomada formal, estilística e temática do Barroco por artistas e escritores da segunda metade do século XX é considerada, portanto, em uma dimensão plural, que dialoga não apenas com as reflexões teóricas do semiólogo Omar Calabrese, mas também com abordagens significativas levadas a cabo por pensadores como Buci-Glucksmann, Deleuze e Ceserani.

Anna Elizabeth Balocco, no artigo *Contingência e expressão: o conceito de “prática articulatória” na Análise Crítica do Discurso*, traz a discussão entre relações de necessidade e contingência nos estudos de linguagem, mais especificamente no âmbito da Análise Crítica do Discurso (ACD). Balocco, a partir de um breve histórico desse enfoque teórico, aborda a “natureza aberta do social”, sua constituição e diversidade, em termos da relação entre tal dimensão, o plano discursivo e a prática articulatória. Por fim, relaciona a ACD com os postulados da Linguística Sistemática Funcional, rejeitando a proposta da “contingência radical do social” e destacando o traço de sobredeterminação do discurso.

Em *A contingência das ordens: a literatura como observação entre o atual e o potencial*, Michael Korfmann e Filipe Kegles Kepler se propõem a desenvolver uma reflexão acerca do conceito de contingência, conforme apresentado pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann, em sua relação com a literatura. Este conceito, ao compreender o atual como fruto de uma seleção dentre outras possibilidades potenciais, é explorado de forma a encaminhar o leitor para uma compreensão de que os sistemas de arte caracterizam-se por tematizar e potencializar “o caráter contingente dos processos seletivos de gerar sentido” e de que a

literatura, compreendida como observação de segunda ordem, caracteriza-se por oscilar entre o que é atual e o potencial, entre a observação do seu ambiente e “seus próprios processos de estabelecer sentido através da redução de complexidade e a construção de uma complexidade própria”.

No artigo “*Tudo que é sólido desmancha no ar*”: sobre o problema do popular na linguagem, Anna Christina Bentes reflete sobre os critérios definitórios do que seria uma fala “popular” na área dos estudos linguísticos. Valendo-se de contribuições da Sociolinguística, Bentes fundamenta suas reflexões a partir de dados da produção discursiva do *rapper* Mano Brown, demonstrando que, de acordo com os contextos de sua produção, este artista se apropria de usos específicos, reveladores de sua habilidade no manejo e na apropriação da linguagem. A autora destaca que o “popular”, como qualquer outro rótulo que se atribua a um registro ou uso linguístico, revela distintos níveis e variadas formas de expressão, formas estas tão múltiplas quantos forem os lugares e os papéis sociais ocupados pelos membros da comunidade linguística, no destaque do caráter contínuo, instável e inacabado da elaboração da linguagem.

Kelvin dos Santos Falcão Klein, em *O elogio da portabilidade*, parte de textos de Walter Benjamin e Giorgio Agamben para destacar o conceito de portabilidade, identificando-o como um elemento de resistência utilizado pela expressão artística diante de regimes totalitários e de períodos marcados pela violência. O texto retoma, portanto, o filósofo italiano quando este afirma ser a miniaturização a “cifra da história”, apontando o portátil, a miniatura e o brinquedo como “avatares” capazes de dar testemunho da história. Dos “microgramas” do escritor suíço Robert Walser, morto em 1956, aos escritos contemporâneos de Roberto Calasso, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas, a análise de Klein nos apresenta a portabilidade como ponto de partida para uma reflexão acerca do jogo impuro entre o dizível e o indizível, acerca do modo de apresentar “em chave ficcional o percurso da estranheza diante do *pathos* ontoteológico”.

A dimensão contingencial do uso linguístico, em termos de modalização, é destacada por Marize Mattos Dall’Aglio-Hattner em *Entre o poder e o dever: fatores intervenientes na expressão da modalidade nos discursos de posse presidencial*. Com base nos discursos de posse dos presidentes brasileiros eleitos de 1990 a 2007 – Fernando Collor, Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula da Silva, a autora demonstra como as marcas do contexto de produção, relativas aos distintos momentos pelos quais o Brasil passou na fase da pesquisa referida, concorreram para a seleção e articulação da expressão da modalidade deôntica e volitiva nesses textos. Destaca-se, assim, a íntima relação entre condições discursivas e produção linguística. A modalidade é pesquisada pela autora em termos de marcas de semelhança e

de distinção, com destaque para esta última, por conta de seu traço contingencial.

Prisca Agustoni de Almeida Pereira, em *El otro exílio de Eva: imaginario y representación de la mujer negra en la poesía negra hispanoamericana*, discute a representação de mulheres negras e mestiças na *poesía negra*, movimento literário do Caribe hispânico. O artigo enfatiza a preocupação aí presente de inserir as personagens negras nos poemas a partir de um universo de referências que lhes é próprio; problematiza, todavia, a permanência, subjacente aos textos, de uma ideologia patriarcal, o que aponta para permanência, nesse recorte literário, de traços sócio-culturais ainda presos ao parâmetro colonial.

Com o artigo *Leitura na internet: o (entre)cruzamento de dizeres e de subjetividades*, Fernanda Correa Silveira Galli aborda a dimensão contingencial da linguagem a partir da prática de leitura de hipertextos. A autora, fundamentada em pressupostos da Análise do Discurso, apresenta e discute as representações de alunos de três cursos de licenciatura (Biologia, Matemática e Pedagogia) acerca de sua experiência com a leitura na internet. Seus resultados demonstram como essa representação oscila entre o “novo” e o “velho”, ou seja, como o impacto de novas ferramentas tecnológicas, capazes de trazer ao aluno-leitor acesso a um número quase ilimitado de informações, pode também concorrer para a manutenção de antigas representações e barreiras no que concerne ao desenvolvimento de habilidades de leitura e ao atingimento de melhores níveis de letramento.

Em *Os estranhos filhos de Catarina Nunes de Almeida*, Virgínia Boechat apresenta uma leitura dos dois livros publicados pela jovem poetisa portuguesa, buscando compreender sua poesia como “uma linguagem que concebe *mirabilia*”, a partir da identificação, em seus textos, da existência de pessoas do discurso “informes e cambiantes”, de imagens reiteradamente insólitas e fluidas, construídas por palavras mutáveis que, por fim, apontam para uma ruptura com os conceitos tradicionais de ordem e natureza. Sua proposta, assim, desliza para uma reflexão acerca da metamorfose em diversos níveis da linguagem poética, realçando o papel do erotismo e da água na elaboração imagística de tal metamorfose e na construção efetiva da *mirabilia* que dá suporte ao processo poético instituído pela escritora.

Lucrécio Araújo de Sá Júnior, no artigo *Imaginário e representação na memória coletiva das vozes em latim dos benditos populares*, trata a dimensão contingencial da linguagem a partir do processo de recepção de cantos populares religiosos, os chamados “benditos”. Fundamentado em Bakhtin, o autor define, caracteriza e levanta alguns dos principais cantos sacros de origem latina presentes na cultura popular brasileira, ocupa-se de sua configuração morfossintática e discursiva para, com base nessas informações, voltar-se para o processo de recepção dessas



obras, em termos do aspecto mítico e das marcas do imaginário social que caracterizam o cantar e a louvação. Sá Júnior chega à constatação de que esse processo de recepção deve levar em conta uma série de fatores, entre os quais citam-se os aspectos dialógico-discursivos e as representações da comunidade linguística, entre outros.

Anita Costa Malufe, no artigo *O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar*, investiga a existência, em alguns poemas da escritora carioca, de procedimentos de corte responsáveis por evidenciar o caráter fragmentário de sua poesia e por demarcar, para a sua compreensão, um espaço desenhado pelo experimentalismo. Em diálogo com modos de “composição e apreensão típicos da arte cinematográfica”, a poesia de Ana Cristina surpreende pela capacidade de associar fragmentação e fluência, escapando, na leitura da ensaísta, ao uso de procedimentos meramente narrativos para assinalar, em seus textos, a presença do movimento.

Com o artigo *O discurso de Bernardo de Claraval e a ideologia cristã da Idade Média*, Jaciara Ornélia Nogueira de Oliveira volta-se para um dos mais representativos ícones do Cristianismo no século XII, que figurou como monge, político-elesiástico, filósofo, padre e Doutor da Igreja. A autora observa como a produção discursiva de Bernardo, notadamente os sermões em louvor à Virgem Maria, estão marcados pelas concepções ideológicas do medievo e de como, ao escrever sob tal contexto contingencial, o autor concorre para a fixação destas mesmas concepções. Marco representativo de um período, a produção linguística de Bernardo, para além da fixação do Cristianismo, traz ainda as controvérsias doutrinárias e políticas da Idade Média, constituindo-se, assim, como testemunho vivo de seu tempo.

A fechar este número, Victor de Oliveira Pinto Coelho apresenta uma resenha de *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy*, publicado por Luís Costa Lima (2009). Nela, relaciona o livro ao percurso trilhado pelo autor na Trilogia do Controle, enfatizando suas razões político-estéticas para pensar o controle do imaginário. Para tanto, são significativas as palavras do próprio autor, recuperadas ao final da resenha, em citação: “o controle é um instrumento político cujos efeitos são de ordem estética”.

Mariangela Rios de Oliveira  
Silvio Renato Jorge



# No fluxo da resistência: A literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença

Inocência Mata

Recebido 15, set. 2009 / Aprovado 25, out. 2009

## Resumo

*No seu livro Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador<sup>1</sup> (1957), o tunisino Albert Memmi afirma que a “dilaceração essencial do colonizado encontra-se particularmente expressa e simbolizada no bilinguismo colonial” (1989, p. 96). Este não deve confundir-se com qualquer dualismo linguístico, porquanto língua está a ser aqui pensada na ampla acepção, isto é, como veículo de cultura. Memmi adianta ainda que o domínio das duas línguas pelo escritor que escreve em situação de colonização (leia-se, no caso, africano) – a saber: a língua europeia, do colonizador, e a língua africana através da qual interpreta o mundo (mesmo que não língua materna) – permite ao escritor a participação nos dois “reinos psíquicos e culturais”, isto é, a interacção mundivivencial e ideológica entre os universos culturais em presença, o africano e o europeu, de que se fazem as literaturas africanas em línguas europeias. Este texto propõe-se como reflexão sobre esse processo de elaboração de uma “outra língua” que emerge desse processo de reinvenção e metamorfose translinguística do (mesmo) sistema linguístico portuguesa através da qual se actualiza o jogo da representação cultural para traduzir nações diferentes, através de diferentes articulações literárias, tomando como instância de reflexão o trabalho de escrita de três escritores africanos: Luandino Vieira, Uanhenga Xitu (angolano) e Mia Couto (mçambicano).*

**Palavras-chave:** Pós-colonial. Língua. Tradução Cultural.

---

<sup>1</sup> Albert Memmi, *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador*, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 3ª ed., 1989.

Encontro *pátria* na *minha* língua portuguesa.

Mia Couto

Como quase sempre acontece quando alguém com uma projeção midiática, como é Mia Couto, faz uma afirmação menos habitual, todos a celebram efusivamente; todavia, como também acontece amiúde, poucos se preocupam em aprofundar as implicações do que é dito. Parece-me que foi o que aconteceu com esta afirmação do escritor moçambicano – “a minha *pátria* é a minha língua portuguesa” –, há cerca de uma década, em 2000. E, no entanto, a frase original havia passado, ela própria, pelo mesmo processo de uma (má) leitura mitificante: a afirmação “a minha *pátria* é a língua portuguesa”, de Bernardo Soares (*O Livro do Desassossego*), tivera o mesmo destino: porque o contexto desta afirmação foi (não quero crer que deliberadamente) rasurado, ela passou a apontar para uma outra interpretação que desconsidera, precisamente, o que o seu autor quis valorizar: que apenas lhe importava a língua em que vivia!

Ao desferir a segunda desconstrução interpretativa ao tão *ideologizante* binómio *pátria*/língua, Mia Couto introduz na discussão outro binómio, cultura/expressão, que contém a pressuposição de que a dinâmica de uma língua procede da interacção estabelecida entre a língua e a cultura, entre o falante e a sociedade. Assim, por este binómio é possível perceberem-se as estratégias criativas dos falantes de outras geografias culturais e dos escritores dos países africanos de língua oficial portuguesa que, por razões históricas, se vêm internacionalizando numa língua originariamente imposta, hoje apropriada e *nativizada* naqueles espaços (dos Cinco: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe), dando substância à ideia de que o falante *localiza*-se em vocabulários culturais através dos quais se institui como sujeito cultural, sempre a partir de algum lugar (HALL, 2003). É por isso que qualquer designação globalizante, como *lusofonia*, com uma economia linguística incontestável, embora podendo funcionar politicamente, empobrece o universo dos falantes e criadores do idioma de base, na medida em que, se acentua a sua existência perante forças mais hegemónicas – e falo da francofonia (!), da anglofonia (!) e da hispanofonia (!)<sup>2</sup> –, não potencia as diferenças que fazem a sua mais-valia.

Esta questão não é “moderna”, já tendo sido equacionada por Gilberto Freyre que, ainda nos idos de 50, afirmara: “Nações sozinhas, isoladas e estreitamente nacionalistas em suas pretensões à auto-suficiência são hoje arcaísmos (...) Felizes daquelas com possibilidades de formar, umas com as outras, conjuntos transnacionais de cultura, como é o caso das nações e quase nações de língua portuguesa (FREYRE, s/d [1953], p. 103-104).

<sup>2</sup> E nem o facto de aqueles “blocos de fonias” serem uma realidade política de poder internacional, com repercussões internas, constitui motivo suficiente para a adequação incondicional do termo.

Não obstante a necessidade de se estar atento à problemática das relações de poder na arena internacional, quando se reflecte sobre a problemática linguística, não se pode desconsiderar que, com mais razão na época da globalização em que vivemos, alianças desiguais costumam a resultar em dominação, sobretudo quando elas decorrem de antigas relações de desigualdades como são as relações coloniais. É que, como lembra Stuart Hall, na esteira de Antonio Gramsci, não obstante os seus efeitos *diferenciadores*, a globalização está estruturada em dominância (HALL, 2003, p.59). É neste contexto que convoco aqui a reflexão de Alfredo Margarido que, no seu polémico livro significativamente intitulado *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, considera que

A criação da lusofonia parece destinada a interromper o diálogo polémico com os espanhóis, mesmo se esta invenção procura evitar os choques: a lusofonia é apenas o resultado da expansão portuguesa e da língua que esta operação teria espalhado generosamente pelo mundo fora. (...)

A criação da lusofonia, quer se trate da língua, quer do espaço, não pode separar-se de uma certa carga messiânica, que procura assegurar aos portugueses inquietos um futuro senão promissor, em todo o caso razões e desrazões para defender a lusofonia. (MARGARIDO, 2000, p.11-12)

“Carga messiânica” que desconsidera, ao que parece, o “quadro de mundialização que os países de língua oficial portuguesa têm de rever-se a procurar sentidos atualizados para as suas interrelações dado que, sobre as luzes de passado comum, projetam-se as de outra ribalta de performances internacionais” (SANTILLI, 2003, p.29).

Podemos então dizer que a língua portuguesa em que o africano *vive* é a *sua*, africana, a que ele vai reelaborando, e não a que lhe impõe ou impôs um padrão exógeno com uma bissectriz localizada no extremo ocidental da Europa. Por isso, salvaguardadas as nuances ideológicas decorrentes da visão de Octávio Paz quanto à relação Europa/outros mundos, vale convocar a afirmação do Nobel mexicano para quem

Las lenguas son realidades más vastas que las entidades políticas e históricas que llamamos naciones. Un ejemplo de esto son las lenguas europeas que hablamos en América. La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas transplantadas. Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta. (PAZ, 1990)

Embora seja ambígua a ideia de que se se tratava de um mundo *por nomear*, retenham-se o jogo semântico e a metáfora das línguas (europeias transplantadas para o “Novo Mundo”) como *a mesma planta e uma planta diferente...*

### Da língua como *nação* ao bilinguismo literário

*Ser pátria assim, multilinguística e multicultural, é ser-se mais rico para a criatividade.*

Manuel Rui

<sup>3</sup> Utilizo a expressão no sentido de países recentemente independentes (50 anos ou menos), e não no sentido em que lhe dá a ONU, no seu relacionamento com o Mundo, referindo países em vias de desenvolvimento ou de desenvolvimento médio, grupo em que se inserem os países que se associaram ao G8 para formar o G20. – países de “economias emergentes”.

<sup>4</sup> O senegalês Makhily Gassama discorda desta noção de “língua materna”: “A notre avis – diz ele – il faut donner à la expression langue maternelle une extension plus large: pour nous décourager dans nos entreprises relatives à l’enseignement de nos langues, certains “spécialistes” nous effrayent en brandissant des chiffres : l’Afrique compte environ 2.000 langues et dialectes ! Ce chiffre, pour nous, est insignifiant: le problème n’est pas de quantité. Toutes ces langues sont créées pour exprimer des valeurs communes, des sensations communes. Elles sont des langues-sœurs, ou, si l’on nous permet ces expressions, elles ne sont ni parallèles ni convergentes; elles se superposent. Aussi le baoulé est-il plus apte à exprimer mes réalités sénégalaises que l’allemand ou le français.” Kuma - Interrogation sur la Littérature Nègre de Langue Française (poésie-roman), Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978. p. 18-19.

De entre os usos diferentes que uma língua pode ter, conta-se o uso estético como uma das práticas culturais mais diferenciadoras. Talvez mais em sociedades de “países emergentes”<sup>3</sup>, como as dos países africanos, com um passado colonial recente, a literatura torna-se veículo muito importante na construção da identidade cultural de que a literária é uma vertente. Isto é: por razões que têm a ver com a especificidade do processo libertário dos Cinco países africanos de língua oficial portuguesa, a identidade literária tornou-se uma componente fundamental do cadinho da identidade que se pretendeu – e se pretende – nacional. Por isso, embora pouco “pastoral”, não é facciosa a reflexão de Alfredo Margarido, no livro acima citado, sobre o afã de “marcação territorial” que esta designação globalizante tem cumprido, face aos outros “espaços de influência” das antigas (?) potências coloniais. Se todos concordam que diferenças históricas, geográficas, sociais e étnicas dão sentires, sabores, valores e saberes diferentes, há que admitir que as suas representações têm que ser diversas ainda que se use um mesmo veículo linguístico pois, como já foi atrás referido, cada falante *localiza-se* a partir da sua enunciação e se reconhece a partir de um “local cultural”. Não se trata de posicionamento beligerante, como soe dizer-se dos que questionam e consideram homogeneizante uma designação como *lusofonia*; trata-se antes da reivindicação do reconhecimento de que estamos perante usos diversos, isto é, linguagens diferentes, que o mesmo é dizer, expressões diferentes. Na verdade, como ensina Pierre Bourdieu, na dinâmica identitária a simbólica da distinção implica não apenas a *existência* da *diferença*, mas também o seu reconhecimento. Na verdade, talvez aqui devesse utilizar *différance*, esse conjunto de estratégias do movimento do jogo que produz efeitos de *diferença*, de que fala Jacques Derrida (1972).

Foi isso que os escritores africanos de língua portuguesa, a maior parte dos quais de língua materna portuguesa<sup>4</sup>, entenderam desde o início. O que faz com que, hoje, uma marca importante da pós-colonialidade da escrita africana de língua portuguesa seja, precisamente, o lugar e o modo como o escritor africano trabalha e se posiciona na língua portuguesa, depois de

proceder ao seu *apoderamento*; língua que foi, paradoxalmente, um *petardo* – a imagem é ainda de Makhily Gassama (1978, p. 44) – contra a língua do assimilacionismo cultural. Porém, se se pôde pensar que o contexto pós-colonial mudaria a pertinência reivindicativa, a questão ainda se põe, hoje, se nos lembrarmos como escritores africanos de língua portuguesa – mesmo aqueles que não instrumentalizam a sua identidade e não transitam, convenientemente, por nacionalidades culturais e literárias de acordo com os seus interesses de momento –, aparecem como “escritores portugueses”, como aconteceu ainda recentemente com a inclusão do nome de Paula Tavares no *Dicionário de Escritoras Portuguesas*<sup>5</sup>. Por isso, é significativa afirmação de Luandino Vieira, um dos grandes mestres da reinvenção linguística, com intenção ideológica, para quem “a dimensão linguística (...) continua a ser, evidentemente, um elemento literariamente válido de caracterização de muita coisa: do meio social, da idade, de não sei quê... Como é habitualmente utilizada em qualquer língua e por qualquer escritor” (VIEIRA, 1991, p. 420).

Para demonstrar os paradoxos dos vieses desta problemática, sobretudo se a compararmos com as outras realidades africanas, relembre-se o escritor nigeriano Chinua Achebe que em um artigo de 1975, sobre “The African Writer and the English Language”<sup>6</sup>, afirmava que não achava necessário nem desejável que um escritor africano pudesse aprender a língua inglesa de forma a utilizá-la como um *falante nativo* (ACHEBE, 1993, p. 433) cujo modelo, parece-me, seria, para Achebe, o britânico ou mesmo o norte-americano, o australiano ou o neo-zelandês. Chinua Achebe remetia-se a uma tão insólita quanto produtiva polémica com o escritor queniano Ngugi Wa Thiong’o, autor do livro *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature* (1986), e com a sua afirmação ele convocava várias interpretações, das quais gostaria aqui de privilegiar uma: a que considera alienante e inútil um domínio linguístico perfeitamente desfasado da realidade cultural, psicológica, social, até paisagística e mesológica. É neste sentido que também vai a minha, na medida em que ela se afasta do lugar em que o escritor africano de língua portuguesa se posiciona perante esta: por isso creio que esse escritor africano, o de língua portuguesa, talvez não equacionasse a questão nestes termos.

Por outro lado, no seu livro *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador* (1957), o tunisino Albert Memmi afirmara que a “dilaceração essencial do colonizado encontra-se particularmente expressa e simbolizada no bilinguismo colonial” (1989: 96), ideia que Uanhenga Xitu retomara anos depois para referir o seu trabalho de *kimbundualização* do português (2007). Porém, esse bilinguismo não deve confundir-se com qualquer dualismo linguístico, porquanto língua está a ser aqui pensada na ampla acepção, isto é, como veículo de cultura. Memmi adianta ainda

<sup>5</sup> Conceição Flores, Constância Lima Duarte, Zenóbia Collares Moreira, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das Origens à Atualidade*, Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

<sup>6</sup> Chinua Achebe, “The African Writer and the English Language” (1975). Patrick Williams and Laura Chrisman (ed.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory – A Reader*, London: Harvester/Wheatsheaf, 1993.

que o domínio das duas línguas pelo escritor que escreve em situação de colonização (leia-se, no caso, africano) – a saber: a língua europeia, do colonizador, e a língua africana através da qual interpreta o mundo (mesmo que não língua materna, tendo em conta a amplitude conceptual de Makhily Gassama, já citado) – permite ao escritor a participação nos dois “reinos psíquicos e culturais”, isto é, a interacção mundivivencial e ideológica entre os universos culturais em presença, o africano e o europeu, de que se fazem as literaturas africanas em línguas europeias. Destes dois universos de que fala Memmi emergiu uma *outra língua* cuja construção se realiza entre a *re-territorialização* e a transformação das formas linguísticas que continuam a ser matéria-prima dos escritores que, no entanto, enveredam por caminhos diferentes, neutralizando uma potencial descontinuidade psico-cultural e fazendo com que a língua seja lugar de onde se vê o Mundo e em que se traçam os limites do pensar e do agir, para me reportar a uma muito conhecida afirmação de Vergílio Ferreira, por ocasião da recepção do “Prémio Europália”<sup>7</sup>.

Língua do colonizador e, como tal, da administração e da imprensa, do ensino e da socialização, a língua portuguesa funcionou, durante o período colonial, como língua de assimilação cultural e, por isso, de alienação psicocultural, com eficácia glotofágica reforçada pelas medidas proibitivas em relação à utilização das línguas africanas (autóctones e crioulas). Tais medidas não apenas afectaram o desenvolvimento dessas línguas como também o funcionamento simbólico que qualquer língua tem, a de realizar interpretações culturais da realidade, para além da função comunicativa. E não obstante as profundas alterações culturais que esta imposição arrastou em África, ela, a língua portuguesa, foi apropriada e *nativizada* e foi através dela que, sob a punção da aspiração emancipatória, se traçou o itinerário do despertar das consciências visando a afirmação identitária – que Amílcar Cabral consideraria como sendo a “fase primária do movimento de libertação” (CABRAL, 1976: 227). “Troféu de guerra”?

A Luandino Vieira, escritor consagrado e grande pioneiro do *desconstrucionismo* lúdico da língua portuguesa em África – depois de Guimarães Rosa (que o autor confessa ter lido já *depois* da escrita de *Luuanda*<sup>8</sup>, sendo que o primeiro livro de Guimarães Rosa que o autor leu foi *Sagarana*), e décadas antes de Mia Couto, vale sempre lembrar –, é atribuída a afirmação de que a língua portuguesa é um troféu de guerra<sup>9</sup>. Embora eu não seja sensível a esta metáfora pela apologética bélica que sugere uma contenda de que resulta(ra)m vencedores e vencidos, ela, a afirmação, funciona no contexto de uma situação histórica em que um veículo de dominação, a língua, se transformou em veículo de libertação, o que pode parecer uma contradição entre funções e lugares. Porém, contradição que parece fundamentar a classifi-

<sup>7</sup> Vergílio Ferreira, “A voz do mar”, *Prémio Europália*, Bruxelas: 1991.

<sup>8</sup> Michel Laban, “Encontros com Luandino Vieira em Luanda”. A.A.VV., *Luandino – José Luandino Vieira e a sua Obra* (Estudos, Testemunhos, Entrevistas), Lisboa: Edições 70, 1980. p. 27 e 35.

<sup>9</sup> Este é um dos casos interessantes de autoria conhecidíssima, mas ao que parece não documentada. Por isso, perguntei directamente ao autor: quando, onde? Resposta enviada por e-mail (18 de Outubro de 2009):

“Essa afirmação foi feita numa palestra no Centro Uruguaio em Luanda, 1976? E penso que foi publicada no *Jornal Lavra e Oficina na União dos Escritores*. Mas não tenho a certeza.

Saudações.  
Luandino”



cação de literaturas africanas como “literaturas calibanescas”, na esteira de Roberto Fernández Retamar (1980/1986), malgrado a recusa desta expressão, considerada “uma falsa denominação” por Luís Kandjimbo, para quem ela fundamenta “as tentativas de recuperação do espectro reducionista de Caliban [que] se enquadra perfeitamente na elaboração de imagens estereotipadas que decorrem de “quadros de produção” da fase colonial” (KANDJIMBO, 1997, p.39)<sup>10</sup>.

Uma língua, todos concordam, desenvolve-se pelo uso que lhe dão os seus falantes. Por outro lado, línguas que não se fixam, morrem: a imortalidade das línguas é um mito que a história universal tem desmontado. É, assim, consensual a ideia de que a medida da vitalidade de uma língua reside na frequência da sua prática. O linguista Jean Calvet, no seu livro *Linguistique et Colonialisme*, refere-se às forças produtivas como factor de desenvolvimento linguístico, para concluir que “cada sociedade tem a linguística das suas relações de produção” (CALVET, 1974, p.39). De outra parte, e a um nível de reflexão diferente, embora convergente – como se verá mais adiante, com o adentramento das obras de três escritores –, a literatura é lugar privilegiado para actualização das potencialidades expressivas da língua, pelo processo de representação do pensamento que evidencia. Tal se vê na obra de Mia Couto, escritor muito celebrado pelo “desarranjo” que acomete à língua portuguesa, que actualiza, meta-literariamente, essa filosofia sobre a transformação linguística, que, afinal, resultava na *re-ontologização* da língua, para exprimir novas identidades forjadas em outros contextos, com outros elementos e com outros percursos históricos. Com efeito, elemento privilegiado de assimilação das dinâmicas sociais, promove a interacção com o universo que contacta transformando-se em “factor de delineamento de identidade, memória da consciência colectiva, arrastando consigo a concepção do mundo, dos mitos e dos hábitos” (CRISTÓVÃO, 2005, p. 219).

Ora, essas identidades, que têm que pensar-se sempre plurais, mesmo em países menos heterogêneos como Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, não se realizam numa só língua – nunca é demais repeti-lo. Além de que, visto a dinâmica da globalização funcionar, pela correlação de forças em presença e em diferença, com uma poderosa carga cultural hegemónica, as identidades nacionais intentam fazer-se sob uma punção centrípeta. Embora esta seja uma outra questão, que talvez não caiba no âmbito desta reflexão, vale dizer que não existe contradição entre coesão e diversidade.

Se, em um sentido, a inventividade empreendida pelos escritores manifesta-se ao nível das transformações morfo-sintácticas e lexicais – de que entre os exemplos mais visíveis estão as obras de Uanhenga Xitu, Luandino Vieira, Ascêncio de Feitas, Boaventura Cardoso, Mia Couto, entre poucos outros –,

<sup>10</sup> Por isso Luís Kandjimbo considera esta denominação um equívoco e propõe a descalibanização das literaturas africanas (pugnando antes pelo seu estatuto de *canibalescas*), pois a denominação traduz, para si, “uma intenção performativa de perpetuar um arquétipo da servidão [Caliban] num simbolismo em que o critério racial parece ser o mais relevante” (KANDJIMBO, 1997, p. 42).

seduzindo, logo de início, a curiosidade do leitor, despertando-o para a diferença e a diversidade e convidando-o à identificação da *outridade* e da alteridade inscritas no texto (conforme o leitor é um falante do português ou o tem como língua não-materna), em outro sentido essas diferenças são mais epistemológicas e por isso mais desafiantes. Com efeito, menos visível, porém mais profunda, é a grande metamorfose diferencial realizada ao nível da “ontologia” da língua que a materialidade discursiva regista, porém que a compreensão leitora nem sempre descodifica. Não admira que em *O Último Voo do Flamingo*, num piscar de olho ao leitor, o tradutor moçambicano se afirme incapacitado de traduzir a realidade ao estrangeiro italiano das Nações Unidas, ou que o jovem Mariano de *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra* afirme: “Não é a língua local que eu desconheço. São esses outros idiomas que me faltam para entender Luar-do-Chão”. (COUTO, 2003, p.211)

O que se passa é que esse processo de reinvenção leva a uma “outra língua” do mesmo sistema linguístico, para traduzir *nações* diferentes, através de diferentes articulações literárias visando uma (nova) *ontologização* linguística que actualiza o jogo da representação cultural. Trata-se, como lembram Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, não apenas da representação, perante o *Outro*, das “diferentes versões dos acontecimentos inusitados do cotidiano da terra moçambicana”, mas também de “diferentes códigos, como aquele que possibilita o acesso às experiências vividas pelos personagens introduzidos na trama (...) situações fantásticas, tão próprias das narrativas orais (...) tomadas como motivação de uma escrita que se quer imersa na terra, nas raízes culturais do país” (2008, p.24-25). Por isso julgo mais adequado falar de reinvenção translinguística e não apenas de inventividade linguística.

Essa ideia de mundos intraduzíveis que Mia Couto erige a tema de suas obras reforça essoutra de “*outros idiomas*” existentes na língua, que são as crenças, as tradições e as outras linguagens culturais que constroem a “ontologia” da língua e a fazem elemento importante de identidade. O próprio autor fala do “peso da História” advindo do percurso de guerras e dramas feito de materiais humanos sublimes, de histórias individuais e colectivas feitas vozes que disputam rosto e eco nas páginas de seus livros (COUTO, 2007, p.4).

Vozes e ecos. Não admira que Paul Zumthor, numa visão ainda disjuntiva entre oralidade e escrita, afirme ser este lugar da *voz* que a palavra escrita tem de recuperar. Se em *A Letra e a Voz* Zumthor chega a afirmar que “a ‘oralidade’ é uma abstracção; somente a voz é concreta” (1993, p.9), em *Tradição e Esquecimento* há a ideia de que a preservação da sabedoria e tradição populares, consubstanciadas no código gnómico, comprova que a transmissão não carece de suportes escritos para que a mensagem

seja eficazmente descodificada e compreendida, pois o equilíbrio e a dinâmica do conhecimento em “civilizações da voz”, que se valem de uma oralidade pura ou primária (ZUMTHOR, 1997, p.37), são suportados pelo compromisso entre memória e esquecimento: nas “civilizações da voz”, portanto em comunidades gregárias a “oralidade” adequa-se à transferência de saber. De outra parte, ao afirmar que essa voz só pode ser perpetuada numa literatura em línguas africanas, talvez Ngũgĩ wa Thiong’o não se tenha apercebido desta visão essencialista que subjaz ao estudo da oralidade e suas categorias e que remete, em última instância, para uma ideologia disjuntiva segundo a qual a “lógica” africana é oral, enquanto a da Europa seria a civilização da escrita<sup>11</sup> – dicotomia que estudos mais recentes, como os de Simon Battestini que, em *Écriture et Texte* (1997), recusa o mito de uma África exclusivamente ágrafa dominada pela tradição oral, ideia que tem vindo a justificar a hegemonia de categorias ditas da modernidade, como a lógica da escrita, demonstrando nesse estudo que em África as duas lógicas sempre coexistiram: Battestini fala da necessidade de “inclusão de um continente de escrituras<sup>12</sup> [a África] como crítica da percepção da escrita” (1997, p. 63 e ss). Com efeito, para Battestini,

*L’écriture sera toute trace encodée d’un texte. Par trace, nous comprenons la matérialité résultante d’un geste ayant pour origine une intention de communication d’un texte dans le temps ou dans l’espace. Le système d’une écriture est un ensemble fini d’éléments et de leurs possibilité d’articulations, produit par un choix de signes, acceptés et utilisés collectivement (= script), pour former ces traces conservant et communiquant du texte. (BATTESTINI, 1997, p.21)*

Neste contexto, e não considerando essa hierarquizante lógica disjuntiva, há ainda a referir, no caso dos sistemas literários dos países africanos de língua portuguesa, a importância da literatura de transmissão oral, que mesmo recolhida em línguas originais, se internacionaliza em língua portuguesa, tanto a poesia como a narrativa, com predomínio para esta última produção, sendo o conjunto dessa produção constituído não apenas por contos, lendas, mitos, como também por “formas simples” (André Jolles) do código gnómico. Estes diversos *corpora* funcionam como “locais de cultura” (Homi Bhabha), através dos quais se educa e se veiculam os valores da colectividade, não apenas por via do entretenimento e do lazer, como vulgarmente se afirma, mais ainda através de uma aprendizagem mais formal. Em todo o caso, tais “formas simples” são *locais* de existência de valores culturais sedimentados como suporte civilizacional.

Já atrás afirmei que esse jogo de criatividade autoral, que se realiza no universo da linguagem, mais não é do que o das representações. Com efeito, através da linguagem se procede à valorização e preservação e simultânea transformação da tra-

<sup>11</sup> Já se sabe que esta questão já foi desmistificada por Cheikh Anta Diop, em *Nations Nègres et Cultures* (Paris: Présence Africaine, 1954), e por Joseph Ki-Zerbo, em *Histoire de l’Afrique Noire* (Paris: Hatier, 1972). Muitos outros estudiosos africanos, filósofos, linguistas e críticos literários, têm tratado esta questão.

<sup>12</sup> Embora *écriture* seja traduzido, no português europeu, como *escrita*, e não *escritura*, como o é no português do Brasil, opto aqui por esta última tradução porque me parece mais adequada à ideia de registo do escrito, da textura da cultura que Battestini quer significar.

dição, *locus* seguro de resistência à ideologia cultural assimilacionista que se actualiza, por exemplo no âmbito da instituição literária, num dos objectivos da colonização expresso no artigo 2º do *Acto Colonial* (1930)<sup>13</sup>: “possuir e colonizar domínios ultramarinos e (...) civilizar as populações indígenas que neles se compreendem”.

### Articulações literárias na reinvenção da língua portuguesa: os exemplos de Uanhenga Xitu, Luandino Vieira e Mia Couto

*O que não pode florir no momento certo acaba explodindo depois.*

Outro dito de Tizangara

Embora eu não considere que sejam exclusivas da língua portuguesa as propriedades que lhe encontra Miguel Torga – “língua dúctil, maleável, de virtualidades infinitas, que em todas as latitudes e longitudes se dá bem” (1989) – creio que, longe da “preocupação” de Chinua Achebe, o escritor dos Cinco países africanos transforma o português em língua *outra*, ainda que *mesma*, tornando-a património cultural dos povos que a têm como língua *sua*, potenciando a sua “natureza intercultural”, sugerida na caracterização de Torga acima transcrita. Assim, para ilustrar o processo de transformação da língua *colonial* em língua *africana*, materna, na esteira do Makhily Gassama, tomarei como exemplos três escritores: Uanhenga Xitu, Luandino Vieira e Mia Couto (na continuidade de Ascêncio de Freitas).

Uanhenga Xitu (Agostinho Mendes de Carvalho, 1924) – cujo nome em kimbundu, sua língua materna, significa “o poder é odiado” (XITU, 2007, p. 300) – é um dos escritores em que é produtiva a representação da descontinuidade cultural, que resultou da dominação colonial, particularmente em *Mestre Tamoda* (1974) e *Manana* (1974). Mais do que uma tensão linguística, que existe nestes textos, a escrita de Uanhenga Xitu denuncia sobretudo uma tensão na expressão da cultura e da vivência simbólica das personagens, cuja significação não se esgota na *kimbundualização* (termo utilizado pelo escritor) da língua portuguesa. O próprio Uanhenga Xitu fala de bilinguismo como sendo a sua linguagem literária, pelo seu “forte” em kimbundualizar algumas palavras, aportunizar outras, seguindo o seu *ritmo-rumo*, acrescentando que

A minha escrita foi muito influenciada quer pelos acompanhantes e quer pelo meu estar dentro de uma sociedade. Nasci na sanzala, vim para o meio urbano e depois comecei a subir, estudando, lendo, mas nunca esqueci a raiz. Não esqueci, não esqueço. (XITU, 2007, p. 298)

<sup>13</sup> Publicado em Decreto-Lei n.º 22 465, de 11 de Abril de 1933 e em vigor até 1951.

Com efeito, a tensão, que é representada como resultado da política do assimilacionismo cultural, passa também pela tematização do desfasamento entre a estruturação cultural da língua portuguesa e a expressão de uma vivência conduzida em outros *lugares* não harmoniosos de convivência de diferentes: o português e o kimbundu, mas também a cidade e o campo, a letra e a voz, a modernidade e a tradição. Tamoda, que o autor afirma ter existido, embora não tão “elaborado”, e a quem ironicamente o narrador chamava “o novo intelectual”, porque se achava “uma sumidade da língua de Camões”, num meio em que as pessoas falavam kimbundu, agia como um branco, segundo as gentes, ao responder desrespeitosamente à saudação sem olhar para quem o saudava. “Ele mesmo quando passa na gente parece já é branco...” (XITU, 1977, p.27); além disso, “nas reuniões em que estivesse com os seus contemporâneos bundava, sem regra, palavras caras e difíceis de serem compreendidas, mesmo por aqueles que sabiam mais do que ele e que eram portadores de algumas habilitações literárias” (XITU, 1977, p. 11).

Portanto, mais do que tensões linguísticas devidas à “insuficiência” do código para veicular a alteridade da expressão daquelas realidades angolanas (situação próprias de contextos coloniais, de contextos culturais muito distintos ou simplesmente de dominação cultural), parece-me que estamos perante tensões *transdiscursivas*. É por isso que estas tensões revelam uma fragmentação identitária em que os registos verbais (metonimicamente conotados com o saber da *letra*) ganham significações que apontam para um funcionamento conflitivo entre códigos culturais de veículos idiomáticos diferentes (português e kimbundu), como acontece em *Manana*. Neste texto, duas filosofias linguísticas se entrecrocaram, a do saber da *letra* (representado por Felito) e o da *voz* (representado por Manana e sua família). Pode pensar-se, assim, que, em última instância, o trabalho de Uanhenga Xitu consistiu, mais do que na *kimbundualização*, na *oraturização* do sistema verbal português, para o *angolanizar*, isto é, para o transformar em “português chão – um português mal amanhã – que o povo compreende” (XITU. LABAN I, 1991, p. 130), num jogo de diferenciação que aponta para afirmação identitária por via da *fala*, pois, como lembra Michel Wieviorka, “a experiência da alteridade e da diferença foi, em todos os tempos, acompanhada de tensões e violências” (WIEVIORKA, 2003, p. 17).

Esse processo de recriação linguística ultrapassa, portanto, o código linguístico e se expande afectando terrenos *transdiscursivos* que, neste contexto, entendo como sendo o complexo cultural que atravessa – tomo ainda as duas obras citadas de Uanhenga Xitu como instância exemplificadora –, tanto a onomasiologia (a onomástica e a toponímia, sobretudo), como a cenarização (o registo das vozes, a rítmica da dicção e a representação dos

gestos) e a sugestão musical. Estes elementos são componentes da urdidura textual que rubrica uma forma mimética à narração e permite identificar, na fala literária, a interacção entre a escrita autoral e os textos verbais não escritos incorporados nas culturas locais, que se dão a conhecer em português. Afinal, língua “arrancada do seu solo natal e da sua tradição própria” (PAZ, 1990) – embora me pareça um pensamento eivado de essencialismo a formulação de “tradição própria”, antes se tratando de “tradição original” –; portanto, “língua transplantada” do seu espaço original e não nativizado ainda na *nova* terra. Escalpelizando o projecto assimilacionista, justificado pela “missão civilizadora” do Estado Novo<sup>14</sup>, a obra de Uanhenga Xitu significa também a um outro nível, segundo uma perspectiva pedagógica, pela transgressão e pela transformação não apenas da língua padrão, porém ainda da própria tradição que é questionada, tornando-a mais dinâmica, mais dialogante com o ritmo das exigências actuais e mais conveniente à expressão daquilo que Tzvetan Todorov considera “diferenças específicas” (TODOROV, 2009, p. 77).

Outra é a estratégia, porém com a mesma eficácia combativa, de Luandino Vieira perante a língua portuguesa. A linguagem literária de Luandino releva do saber da *letra* de substância coloquial e oral: as suas personagens não são “confusas”, vítimas do processo de descontinuidade cultural, nem assimilaram mal o saber académico, como Tamoda, ou sequer são alienadas e complexadas em relação à cultura original, como Felito: são, sim, urbanas, e conscientes de que a língua portuguesa é um veículo com futuro se se harmonizar com os substratos culturais e útil se responder às urgências políticas e ideológicas. Tal é a postura de João Vêncio e de Lourentino. Não é, por isso, despicienda a afirmação de Luandino Vieira, em entrevista a Michel Laban, no longínquo ano de 1988, quando afirma que as interferências da língua popular e coloquial, oral, dos anos da resistência, “hoje não são visíveis porque estão perfeitamente integradas, estão diluídas no discurso (...) sem a carga agressiva que tinha (VIEIRA, 1991, p. 418-419).

Eis porque não me parece que se possa falar da dimensão babélica em Luandino Vieira, como em Uanhenga Xitu: a particularidade reinventiva de Luandino Vieira consiste em fazer emergir as suas personagens de um contexto tendencialmente monolíngue, regularmente escolarizado e com uma cultura urbana e, naturalmente, resultando de um processo transculturativo. As personagens luandinas que são desconstrutoras da língua são possuidoras de um saber académico que utilizam em prol da causa de libertação política, sociocultural, espiritual e psicológica. Atente-se no seguinte diálogo entre dois jovens *angolenses*, Tomás e Paulo, em “Em Estória de Família (Dona Antónia de Sousa Neto)”, uma das três estórias de *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu* (1981), em que Tomás – para

<sup>14</sup> Ver: O Estatuto dos Indígenas das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, aprovado em 1954, viria a consubstanciar este princípio que vinha plasmado no Acto Colonial (1930).

quem “sem o [António de] Assis [Júnior] não haverá poesia angolana” – utiliza a palavra *miseke* na sua poesia em vez do plural aportuguesado *musseques*, por respeito ao “património sagrado de nossos ancestrantes antepassados”, revelando um conhecimento do funcionamento do kimbundu e uma análise linguística contrastiva que releva não apenas de uma vulgar competência comunicativa, senão também linguística:

Tomás – (...) Conhece o Assis?

Paulo – Qual Assis? O das musicadas?

Tomás – Quais musicadas! O dicionário do Assis. Não? Incrível! Pois jovem, conselho numar um: compre o Assis. Numar dois: leia e medite esse dicionário<sup>15</sup>. E talvez eu lhe pareça profético mas a verdade é esta: sem o Assis não haverá poesia angolana!

Temístocles – Bravo! Lugar aos angolenses ilustres! Assis era um preclaro espírito, homem lhano em seu trato...

Damasceno – Um elevado patriota, cultor dessa bela língua portuguesa que é nosso quimbundu materno.

Tomás – Pois. O plural de musseque é *miseke*, jovem. *Mi-se-ke*. Com cápa. Segredo artesanal, ainda lhe digo: emendei antes de sair de casa!

Paulo – Mas, quer dizer que faz os poemas com o dicionário?

Olga (interrompendo) – E aquela palavra, Totó, tão poética, a que encontrei?...

Tomás – É verdade! Sem querer, a desfolhar o nosso Assis, dou de caras com aquela palavra altamente poética: *masôxi*. *Má-sô-txi*! O dicionário, jovem camarada, é insubstituível para acumular reservas poéticas... (VIEIRA, 1981, p. 109-110)

O que faz Luandino Vieira é actualizar uma consciência meta- e interlinguística, integrando língua, cultura social e ideologia na performance literária através de estratégias discursivas para dizer o (então) indizível.

Em ambos, porém, Uanhenga Xitu e Luandino Vieira, a intenção é anti-colonial, com um trabalho não de enfoque social explícito e programático da estética neo-realista de combate e de afirmação identitária, contudo através de um trabalho peculiar de/sobre a língua, um dos mais poderosos instrumentos de dominação colonial e o mais emblemático signo de assimilação cultural. Mas em Luandino Vieira a reinvenção é também metalinguística, porque constantemente reflexiva, sendo por isso uma via de resistência e atributo de consciência perante a ambiência insuportável à volta: pressão interior e espiritual, opressão sociocultural e política.

Mia Couto, por seu turno, concilia as duas filosofias de reinvenção linguística, com urdiduras que encenam um *novo* país a fazer-se. Nessa encenação entretecem-se saberes de proveniências várias, mormente das margens da nação, para a revitalizar, ela que se tem manifestado apenas pelo saber da *letra*, enquanto

<sup>15</sup> Referência ao *Dicionário de Kimbundu – Português: Linguístico, Botânico, Histórico e Corográfico* (1942?), de António de Assis Júnior.

o da voz, pode dizer-se, continua subalternizado. Veja-se, por exemplo em *A Varanda do Frangipani* (1996), o desprezo que se infere da forma como Vasto Excelêncio tratava os velhos do asilo, ou a distância que separava o Inspector Izidine Naíta (encarnação de Ermelindo Mucanga) chegado de Maputo para investigar o assassinato daquele: em ambos se denota um comportamento que releva, num caso, da hierarquização dos padrões culturais em presença (Vasto Excelêncio) e, noutro, da diferente ontologia da (mesma) língua que todos falavam.

Aos poucos, [Ermelindo Mucanga/Izidine Naíta] vou perdendo a língua dos homens, tomado pelo sotaque do chão. Na luminosa varanda deixo meu último sonho, a árvore do frangipani. Vou ficando do som das pedras. Me deito mais antigo do que a terra. Daqui em diante, vou dormir, mais quieto que a morte. (COUTO, 1996, p. 152)

Nenhuma “subversão” linguística (sintáctica ou morfológica), apenas uma natureza diferente dada às palavras, uma simbologia e uma imagética diversas... Makhily Gassama, que amplifica, estereofonicamente, o âmbito de “língua materna”, ao reflectir sobre o objecto de pesquisa do escritor europeu e o (negro-) africano, afirma que, enquanto este busca novos *modos de expressão*, aquele pesquisa a *matéria*, que, ambos os materiais, não lhes vêm da mesma maneira: o escritor africano tem atrás de si a cultura africana que lhe é transmitida através da *oralidade*, enquanto o escritor europeu tem como pano de fundo a cultura greco-latina que é transmitida de geração em geração pela escrita (GASSAMA, 1978, p. 21).

É também esta a filosofia metaliterária de Mia Couto, que assume uma relação privilegiada<sup>16</sup> com a língua em que busca, pelo “desarranjo”, construir uma *outra* linguagem sobre o país. Assim, a revitalização translinguística que realiza segue pela via da levedação em português de signos pluriculturais transpostos para a *fala* narrativa em labirintos idiomáticos como forma de resistência ao aniquilamento da memória e da tradição: vozes tradicionais, saber gnómico (“formas simples”, segundo André Jolles), histórias obliteradas, tempos e vozes rasurados pela ideologia colonial, que no entanto se mantiveram sussurrantes como se estivessem submersas pela noite colonial... Em todo o caso, mais uma prolífera reinvenção do signifiante e do significado, uma inventividade mais do que de uma língua, de expressão e sua substância, portanto, ainda da linguagem que em outro lugar formulei da seguinte forma:

A sua linguagem [de Mia Couto] recria, entre outros, os conflitos entre a língua portuguesa, o idioma hegemónico ontem e hoje, e as muitas línguas autóctones do país, buscando, pela fundação de uma nova geografia linguística, uma nova ideologia para pensar e dizer o país. Assim, é que injecta no código linguístico português a cultura da oratura africana. (MATA, 1998, p. 264)

<sup>16</sup> Leia-se a entrevista de Mia Couto a Michel Laban, *Moçambique: Encontro com Escritores* – Vol. III, Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, s/d [1998].



## Afinal, “o que pode a literatura?”<sup>17</sup>

*A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana.*

Tzvetan Todorov

Se a transformação por que passa a língua portuguesa faz dela uma planta *diferente*, embora a *mesma*, também é interessante pensar-se que a revitalização translinguística muito deve à literatura cujos agentes, recorrendo às suas competências linguísticas e socioculturais, procedem à exploração das potencialidades expressivas da sua matéria-prima e intentam o embasamento da sua escrita no húmus da *oratura*, da tradição e da sua mundivivência. Com efeito, “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes”. (TODOROV, 2009, p. 22)

Assim, os *corpora* das literaturas africanas de língua portuguesa, revelando uma prolífera reinvenção do significante do português, uma inventividade da expressão e sua substância, portanto, de linguagem, perdem o seu alcance se considerarmos que tal reinvenção se fica pelo significante. É que ela atinge terrenos que se prendem com a “diversidade do vivido” (TODOROV, 2009, p.77). Neste contexto da transtextualização com/de as diversas *escrituras* e oralidades, quão paradoxal é a consolidação da língua portuguesa no Mundo, pela sua dispersa heterogeneidade e heteroglossia civilizacional. Na verdade, a sua amplitude é sobretudo cultural (e não eminentemente pragmática, como o inglês) e tem como *locais* importantes de fertilização identitária tanto a sua preservação como a sua diversidade, necessárias à intercomunicação entre os sistemas cultural e literário (mas não à *co-fusão* identitária), de acordo com as diferentes experiências. Em todo o caso, não obliterando as várias valências culturais, históricas e mundivivenciais que o *saber-sentir* dos falantes e criadores dos espaços receptores, que não o têm como único idioma, adquirem e actualizam no uso desta língua, através da qual procede à “revelação do mundo”, em seu percurso (TODOROV), ou ao “auto-reconhecimento do social onde se faz a abertura para a alteridade” (SANTILLI, 2003, p. 24)

E a obra de alguns escritores muito celebrados pelo “desarranjo” que vêm acometendo à língua portuguesa actualiza, afinal, metaliterariamente, essa filosofia que tem a ver com uma *nova ontologização* da língua portuguesa. Por ela, a nova (pós-colonial) geografia linguística, se procede à exploração das especificidades de cada expressão nacional, nos seus múlti-

<sup>17</sup> Título de um capítulo do livro *A Literatura em Perigo*, de Tzvetan Todorov (Rio de Janeiro, DIFEL, 2009).

plos desdobramentos, que a literatura capta para chegar ao (re) conhecimento de realidades culturais locais ou apreendidas na sua especificidade. O que reforça, por seu turno, a familiarização com variedades de um mesmo veículo de expressão cultural de outros povos que nele se inscrevem como segmentos de um universo plural que se foi formando a partir da Ibéria, em busca de outros portos da odisseia da expansão portuguesa, que não se pode exigir que seja universalmente celebrada, ainda que para Homi Bhabha, na sua reinterpretação da teoria fanoniana, afirme a simultaneidade da inscrição da violência em ambos os actores: “O preto [leia-se colonizado africano] escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade” (BHABHA, 1998, p. 74). O certo é que a descoberta, essa, foi certamente bilateral e não uma “uma acção intransitiva”, como a de Colombo (TODOROV, 2003, p. 17-18), e no reconhecimento dessa história deve residir um dos *locus* do respeito da harmonia convivial: “A península *não*<sup>18</sup> parou (...) A viagem continua (...) Os homens e as mulheres, estes seguirão o seu caminho, que futuro, que tempo, que destino”<sup>19</sup>.

É desse *outro* caminho que fala o poema do angolano João Melo<sup>20</sup>:

### “Crónica verdadeira da língua portuguesa”

“A língua portuguesa é um troféu de guerra”

Luandino Vieira

A poetisa portuguesa  
Sophia de Mello Breyner  
gostava de saborear  
uma a uma  
todas as sílabas  
do português do Brasil.

Estou a vê-la:  
suave e discreta,  
debruçada sobre a varanda do tempo,  
o olhar estendendo-se com o mar  
e a memória,  
deliciando-se comovida  
com o sol despudorado  
ardendo  
nas vogais abertas da língua,  
violentando com doçura  
os surdos limites

<sup>18</sup> Advérbio de negação inexistente no texto original.

<sup>19</sup> José Saramago, *A Jangada de Pedra*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999. p. 340-341.

<sup>20</sup> Poema inédito escrito depois de uma mesa-redonda de escritores no XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP (Salvador, Bahia, 13 a 18 de Setembro de 2009). O poeta confessaria: “Este poema estava a perturbar-me desde Salvador”. Por isso, uma vez em Luanda, resolveu passá-lo para o papel...

das consoantes  
e ampliando-os  
para lá da História.

Mas saberia ela  
quem rasgou esses limites,  
com o seu sangue,  
a sua resistência  
e a sua música?

A libertação da língua portuguesa  
foi gerada nos porões  
dos navios negreiros  
pelos homens sofridos que,  
estranhamente,  
nunca deixaram de cantar,  
em todas as línguas que conheciam  
ou criaram  
durante a tenebrosa travessia  
do mar sem fim.

Desde o nosso encontro inicial,  
essa língua, arrogante e  
insensatamente,  
foi usada contra nós:  
mas nós derrotámo-la  
e fizemos dela  
um instrumento  
para a nossa própria liberdade.

Os antigos donos da língua  
pensaram, durante séculos,  
que nos apagariam da sua culpada consciência  
com o seu idioma brutal,  
duro,  
fechado sobre si mesmo,

como se nele quisessem encerrar  
para todo o sempre  
os inacreditáveis mundos  
que se abriam à sua frente.

Esses mundos, porém,

eram demasiado vastos  
para caberem nessa língua envergonhada  
e esquizofrénica.

Era preciso traçar-lhe  
novos horizontes.

Primeiro, então, abrimos  
de par em par  
as camadas dessa língua  
e iluminamo-la com a nossa dor;  
depois demos-lhe vida,  
com a nossa alegria  
e os nossos ritmos.

Nós libertámos a língua portuguesa  
das amarras da opressão.

Por isso, hoje,  
podemos falar todos  
uns com os outros,  
nessa nova língua  
aberta, ensolarada e sem pecado  
que a poetisa portuguesa  
Sophia de Mello Breyner  
julgou ter descoberto  
no Brasil,  
mas que um poeta angolano  
reivindica  
como um troféu de luta,  
identidade  
e criação.

### **Abstract**

*In his book, *The Colonizer and the Colonized (Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur, 1957)*, the Tunisian author Albert Memmi states that "the essential dilacerations of the colonized is particularly expressed and symbolized in the colonial bilingualism" (1989, p.96). This mustn't be taken by linguistic dualism, once the language is now thought in its broader meaning, as a vehicle of culture. Memmi says that the domain of both languages by the writer who writes in a Colonized situation (in that case, African):*

*the European language of the Colonizer and the African language throughout he interpret the world (even though it's not his mother language) – allows the writer to participate in both “psychical and cultural kingdoms”, that is, the ideological and multivision interaction between the presented cultural universes, African and European, what builds the African literatures written in European languages. This article is offered as a reflection over this process of elaboration of “another language” that emerges of this reinvention process and translanguistic metamorphosis of (the same) Portuguese linguistic system, through which the cultural representation game is actualized to translate different nations, through different literary articulation, taking as an instance of reflection, the work of three different African writers: Luandino Vieira, Uanhenga Xitu (Angola) and Mia Couto (Mozambique).*

**Keywords:** *Post-colonial. Language. Cultural translation.*

## Referências

- ACHEBE, C. *The African Writer and the English Language* (1975). In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (ed.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory – a Reader*. London: Harvester/Wheat-sheaf, 1993.
- BATTESTINI, S. *Texte et Écriture: Contribution Africaine*. Québec: Les Presses de l'Université Laval / Paris: Présence Africaine, 1997.
- BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CABRAL, A. *Obras Escolhidas. A Arma da Teoria – Unidade e Luta*. Textos coordenados por Mário Pinto de Andrade. Vol. I. Lisboa: Seara Nova, 1976.
- CALVET, J. *Linguistique et Colonialisme*. Paris: Payot, 1974.
- COUTO, M. Em destaque. In *JL – Jornal de Letras, Artes & Ideias* (Lisboa), 08 de Maio de 2007.
- COUTO, M. *Um Rio Chamado Tempo, uma Casa Chamada Terra*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Encontro pátria na *minha* língua portuguesa”. Entrevista. *Pública. Público*, 16 de Janeiro de 2000.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: LABAN, M. *Moçambique: Encontro com Escritores – Vol. III*, Porto: Fundação Engenheiro António Almeida, s/d [1998].
- \_\_\_\_\_. *A Varanda do Frangipani*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996

- CRISTÓVÃO, F. *Diasporas portuguesa: línguas e outros contornos culturais*. In: --- (Dir. e Coord.), *Dicionário Temático da Lusofonia*. Lisboa : ACLUS/Texto Editores, 2005.
- FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. *Mia Couto: Espaços Ficionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- FREYRE, G. *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, s/d [1953].
- GASSAMA, M. *Kuma – Interrogation sur la Littérature Nègre de Langue Française (poésie-roman)*. Dakar-Abidjan: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1978.
- HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Org. de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- KANDJIMBO, L. *Apologia de Kalitangi: Ensaio e Crítica*. Luanda: INALD, 1997.
- LABAN, M. “Encontros com Luandino Vieira em Luanda”. In: A.A.V.V. *Luandino – José Luandino Vieira e a sua Obra (Estudos, Testemunhos, Entrevistas)*. Lisboa: Ed. 70, 1980.
- MARGARIDO, A. *A Lusofonia e os Lusófonos: os Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000.
- MATA, I. A alquimia da língua portuguesa nos portos da Expansão: em Moçambique, com Mia Couto. *Scripta – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC*. Belo Horizonte: v. 1, nº 2, 1998, p. 262-268
- MEMMI, A. *Retrato do Colonizado Precedido do Retrato do Colonizador*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.
- PAZ, O. Nobel Lecture 1990/ Conferencia Nobel 1990: La búsqueda del presente. [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html).
- SANTILLI, M. A. *Paralelas e Tangentes: entre Literaturas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Via Atlântica, 2003.
- SARAMAGO, J. *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- THIONG’O, N. W. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London/ Nairobi/Portsmouth NH./Harare: James Currey, 1986.
- TORGA, M. Discurso de recepção do *Prémio Camões*. Ponta Delgada, 10 de Junho de 1989.
- TODOROV, T. *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A Conquista da América: a Questão do Outro* (1982). 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VIEIRA, L. *Lourentino, Dona Antónia de Sousa Neto & Eu*. Luanda: UEA, 1981.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In LABAN, M. *Angola: Encontro com Escritores* – Vol. I, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, s/d [1991].

WIEVIORKA, M. *A Diferença*. Lisboa: Fenda, 2002.

XITU, U. Entrevista. In: SÁ, A. L. L. (de), *A Confluência da Tradição e do Moderno na Obra de Uanhenga Xitu*. Luanda: UEA, 2005.

\_\_\_\_\_. *Manana* (1974). 2.ed. Luanda: UEA, 1978.

\_\_\_\_\_. *Mestre Tamoda e Outros Contos* (1974). 2.ed. Luanda: UEA, 1977.

ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.





# Linguística Aplicada como lugar de construir verdades contingentes: sexualidades, ética e política<sup>1</sup>

Luiz Paulo da Moita Lopes

Recebido 10, agos. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*Ao entender que as chamadas verdades epistemológicas são contingentes, este artigo argumenta em favor da necessidade inescapável de fazer pesquisa e fazer política, conjuntamente, em pesquisa aplicada no campo da linguagem, para dar conta das mudanças que enfrentamos na vida social contemporânea, que se torna cada vez mais igualmente contingente. Esta argumentação é ilustrada com meu percurso investigativo sobre questões referentes à construção discursiva das sexualidades em contextos de letramentos escolares. São ressaltados os ganhos éticos, epistêmicos e políticos dessa posição.*

**Palavras-chave:** *Contingência. Epistemologia. Política. Sexualidades. Ética. Letramentos escolares.*

---

<sup>1</sup> Sou grato ao CNPq (306756/2006-4) e à FAPERJ (Programa Cientistas do Nosso Estado – E-26/100.575/2007) pelas bolsas e auxílios à pesquisa que possibilitaram a investigação aqui relatada.

“a modernidade lutou contra o verdadeiro inimigo: a área cinzenta da ambivalência, indeterminação e indecisão” (BAUMAN, 1992, p. 26)... [agora, porém,] “estamos fadados a viver *com* a contingência (conscientes da contingência, face a face com a contingência) em direção ao futuro que se pode vislumbrar” (BAUMAN, 1992, p. 21).

### Em perspectiva

A reflexão relatada neste artigo vem se somar ao empreendimento ao qual venho me dedicando, nos últimos anos, junto com outros colegas, com o objetivo de colaborar na construção de uma epistemologia para o campo da Linguística Aplicada (LA) – por mim denominada de LA Indisciplinar (MOITA LOPES, 2008; 2009a). Tenho defendido uma visão de LA que é indisciplinar tanto no sentido mais óbvio de que é antidisciplinar quanto no sentido mais complexo de almejar atravessar /violar fronteiras ou de tentar “pensar nos limites” ou “para além dos limites” que se apresentam nas tradições epistemológicas desta área, como Hall (1996) observa em relação ao campo de estudos culturais. Tal LA está especialmente interessada na produção de “uma narrativa que mude o presente”, como diz Venn, (2000, p. 2), ou na construção de alternativas para o presente, baseando-se na constatação de que muitas das narrativas que nos contaram sobre quem somos ou sobre como as coisas do mundo são estão em crise ou estão sendo seriamente questionadas.

Em outras palavras, minha preocupação está voltada para a questão referente a como avançar na produção de conhecimento ao mesmo tempo em que também politizam-se as práticas sociais ou para a premência de fazer pesquisa e fazer política conjuntamente. São algumas ideias relativas a tal posicionamento que este artigo enfoca. Na primeira parte, discuto uma visão de LA que, se apoiando na crítica que se faz hoje à modernidade, vem problematizar a natureza contingente da construção do conhecimento no mundo contemporâneo como forma de responder às mudanças sociais com as quais as pessoas se deparam nos contextos aplicados em que empreendemos nossas investigações. Dessa perspectiva, discuto a necessidade imperiosa de fazer pesquisa e política ao mesmo tempo de modo a lidar diretamente no planejamento da pesquisa com a possibilidade de reinvenção social ou de anunciar futuros alternativos para as nossas vidas. Na segunda parte, ilustro tanto a natureza contingente da construção do conhecimento como a sua politização, com base na minha pesquisa sobre a construção discursiva das sexualidades em contextos de letramentos escolares.

### Construção do conhecimento: contingência e política

A primeira questão que precisa ser levantada diz respeito à necessidade de problematizar a equação tradicional entre

construção de conhecimento e produção de verdade quando se considera o ato de fazer pesquisa em conjunção com a ação política. É um truísmo em epistemologias contemporâneas a visão de que vemos nos dados de nossa pesquisa o que as teorias que abraçamos nos permitem ver. Isso indica que há circularidade entre teorias e dados. Examinando uma série de dados de uma perspectiva teórica diferente, é possível construir interpretações diferentes e, mais importante ainda, compreender que os dados não são mais os mesmos. O próprio processo de revisitação de dados previamente analisados ou o ato de desafiar conhecimentos produzidos anteriormente, como vou relatar abaixo, já implicam que é possível questionar o que é verdade na produção de conhecimento.

Como Thomas Kuhn, no livro *A Estrutura das Revoluções Científicas*, indicou, ao se referir às ciências físicas, há 39 anos:

o cientista que abarca um novo paradigma é como um homem [eu diria: ou uma mulher] que está usando lentes invertidas. Confrontado com a mesma constelação de objetos como antes [eu diria: confrontado com uma constelação de objetos que já não é mais a mesma] e sabendo que está fazendo tal coisa, ele contudo as encontra totalmente transformadas em muitos de seus detalhes” (KUHN, 1970, p. 122).

Mas esse ponto, que é um truísmo, como já disse, se torna ainda mais complexo se, seguindo Foucault, compreendermos que o conhecimento teórico é deste mundo, que valores, ideologias, desejos, ações políticas e ética são partes constitutivas da construção de verdade em pesquisa. O que Foucault fez foi colocar um fim à compreensão de que é possível separar as condições que nos constroem como seres humanos do conhecimento que produzimos, com a finalidade de alcançar neutralidade e objetividade (MACHADO, 1979, p. 21). Foucault lançou um questionamento severo na direção do tão almejado ideal positivista e seu desejo de padronizar e controlar as práticas sociais de modo que se varresse para debaixo do tapete, por assim dizer, aquilo que trouxesse ambiguidade, ambivalência e indeterminação.

Outro ponto que me parece crucial no pensamento de Foucault é a necessidade de historicizar os discursos<sup>2</sup> para compreender como os efeitos de verdade são produzidos (FOUCAULT, 1979, p. 7). Ou, como ele próprio aponta: “a verdade é deste mundo; ela é produzida nele devido a coerções múltiplas e nele a verdade produz efeitos dirigidos pelo poder” (FOUCAULT, 1979, p. 12). É deste modo que ele se refere “à economia política da verdade”, que a produz e a faz circular sob o controle de instituições econômicas e políticas particulares tais como a universidade, a mídia, editoras, associações de pesquisadores ou agências que patrocinam certos tipos de pesquisa e desprestigiam outros por meio de guerras ideológicas, de defesas de paradigmas ou de modos específicos de produzir conhecimento.

<sup>2</sup> Uso a palavra ‘discurso(s)’ como sinônimo de significados, crenças e valores, assim como ‘discurso’ para me referir à linguagem em uso.

Os pesquisadores estão, portanto, posicionados nessas guerras de verdade/poder com suas existências particulares, visões de mundo, desejos etc. Isso também significa dizer que o conhecimento vem de algum lugar ou, como Nagel (1986, p. 8) coloca, “não há visão que não venha de algum lugar”. Nas palavras do teórico cultural Venn (2000, p. 4), “a verdade nas Ciências Sociais [e nas Humanas] poderia ser re-configurada em termos de regimes de verdade e dos instrumentos para instituir as formas particulares de sociabilidade que a teoria teoriza”. Em consonância com essa posição, seria possível já nos perguntarmos sobre os tipos de sociabilidade que o campo de estudos da linguagem e especificamente o da LA têm prestigiado e teorizado; ou, ainda, como sistematicamente o sujeito social tem sido focalizado com base no apagamento de suas marcas sócio-históricas que o fragmentam como homens, mulheres, heterossexuais, homossexuais, negros, brancos, pobres, ricos etc.. Tal visão tem sido prestigiada no interesse de falar de um sujeito em abstração, existindo em separado das práticas sociais que o constroem sócio-historicamente.

Ou ainda, se esses campos têm tratado dessas marcas identitárias, como elas têm sido compreendidas ou teorizadas? Que formas de sociabilidade essas áreas têm teorizado ao focalizarem o chamado usuário, falante, leitor, aluno, professor etc.? Fazer pesquisa no contexto aplicado, principalmente, precisa ser re-teorizado como fazer política, já que as teorias nos dão os limites do que podemos ver e constroem as verdades com as quais operamos como pesquisadores e para além do mundo da pesquisa. Contudo, há ainda outro ponto, levantado por Boaventura de Souza Santos (2001, p. 18), que precisa ser considerado: o que acontece em um mundo no qual “a realidade parece ter tomado definitivamente a dianteira da teoria?”

A contingência, a velocidade e os eventos inesperados da vida contemporânea têm mostrado que a prática é mais relevante que a teoria em nossos tempos ou que a “a teoria é a própria prática com outro nome” (p. 19). Nessas condições, passa a ser impossível reivindicar e manter uma perspectiva de análise ou uma perspectiva teórica. Essa posição questiona a distinção entre teoria e prática: uma dicotomia muito privilegiada no campo da LA, que constituiu um dos seus pilares principais por muito tempo, particularmente, por causa de sua relação com a necessidade positivista de “distância crítica” do objeto de investigação. Dessa forma, se a distinção entre teoria e prática não faz mais sentido, o que é necessário é dizer não para o ideal de “distância crítica” e reconhecer a necessidade de procurar continuamente por “proximidade crítica” (SANTOS, 2001, p. 19): uma obrigação imprescindível no campo de estudos aplicados. Tal proximidade deve ir ao encontro dos interesses daqueles que estão situados nas práticas sociais nas quais fazemos nossas pesquisas: uma

preocupação ética fundamental. Esse é um ponto que está relacionado à questão já levantada de que o pesquisador está intrinsecamente envolvido no conhecimento que produz: “conhecer, ser e desejar estão em revezamento” (VENN, 2000, p. 15) no ato de produzir conhecimento.

O fato de que a prática está à frente da teoria nos interpela sobre a adequação de nossos modos de fazer pesquisa (tanto do ponto de vista teórico como metodológico) em vista de nossas sociedades que estão experimentando mudanças rápidas e requerendo modos alternativos para responder a tais mudanças. O ponto crucial é quão relevante e pertinente são os instrumentos teóricos e metodológicos que usamos para lidar com pesquisa aplicada em tais sociedades ou em pesquisa que, de uma forma ou de outra, quer falar às práticas sociais contemporâneas, nas quais nossas vidas privadas e públicas foram alteradas (GIDDENS, 1992) como efeito da grande reflexividade sobre a vida social na qual estamos mergulhados (GIDDENS; BECK; LASH, 1997). Em sociedades nas quais o sujeito social tradicionalmente definido como homogêneo foi re-descrito em termos de sua natureza fragmentada, processual, discursiva e performativa (MOITA LOPES, 2002; 2008), não parece fazer mais sentido realizar pesquisa com base em teorias que o descorporificam e essencializam, apagando sua história, classe social, gênero, desejo, raça, etnia etc. ou mantendo-o em espaços fechados e previamente determinados.

Novas formas de pesquisa (tanto teóricas como metodológicas) são portanto necessárias. É crucial abrir a pesquisa para vozes alternativas de modo que seja possível revigorar a vida social ou construí-la por meio de outras narrativas, aquelas normalmente apagadas no decorrer da modernidade, como as dos pobres, mulheres, indígenas, negros, homossexuais etc. Essas vozes podem não somente apresentar alternativas para compreender o mundo contemporâneo, mas também podem colaborar na produção de uma agenda anti-hegemônica ou na construção de novos esquemas de politização, como diz Foucault (1979, p. 19). Ou seja, novamente volto à questão de que fazer pesquisa no nosso campo deve ser teorizado lado a lado com a ação política.

Teorizações solidificadas não fazem mais sentido se quisermos ser responsivos à vida social contemporânea, que é muito mais dinâmica, fragmentada e matizada do que no passado, envolvendo mais possibilidades de escolhas, ainda que essas não existam em separado de restrições socioeconômicas. Compartilho, assim, da visão de que a LA é um campo de investigação das Ciências Sociais (veja-se, por exemplo, Sealey; Carter, 2004 e Moita Lopes, 2008) e opero, atualmente, com a compreensão de que é uma área de pesquisa que tem como objetivo criar inteligibilidade sobre os problemas sociais nos quais a linguagem

tem um papel central (MOITA LOPES, 2008; 2009a) e que, para tal, é fundamental entender como as práticas sociais contemporâneas se organizam.

Essas questões chamam atenção para a necessidade de submeter nossas teorias e métodos a um processo contínuo de reflexão ou a uma prática problematizadora (PENNYCOOK, 2007; 2008), a qual, em vez de colocar a área de LA em uma base muito clara na qual se possa trabalhar, considera a LA como um campo que está continuamente sendo refeito, ou seja, que está ancorado em pilares que são instáveis e móveis. É uma visão de construção de conhecimento muito mais complexa do que aquelas de natureza modernista/positivista, mas me parece mais adequada para lidar com a circularidade entre teoria e dados, com o fato de que o conhecimento/verdade é deste mundo, com a necessidade de dar conta de proximidade crítica em relação às práticas sociais que estudamos e de um mundo que está experimentando mudanças rápidas. E, acima de tudo, trata-se de uma posição que procura contemplar a necessidade de teorizar pesquisa e política em conjunto.

O que é fundamental é enquadrar nosso trabalho como a construção de verdades contingentes, cuja natureza movente e fluida não nos permite ter nenhuma base sólida, possibilitando considerar continuamente perspectivas diferentes através das disciplinas, ética e mudança na pesquisa (FABRÍCIO; MOITA LOPES, 2008). Obviamente, não estou advogando uma nova escola de pesquisa que patrocina uma nova verdade a ser seguida, mas formulando uma alternativa de pesquisa para nosso campo, que reflete visões particulares do mundo, ideologias e valores, os quais como tais são contingentes. Além disso, precisamos justificar, discutir e considerar tal alternativa à luz de escolhas éticas nas práticas sociais nas quais a pesquisa está situada, com o objetivo de inaugurar novas possibilidades para a vida social mesmo que elas não sejam mais do que possibilidades emergentes, que possam de alguma forma questionar práticas sociais naturalizadas e, principalmente, colaborar na construção de alternativas para o sofrimento humano.

O objetivo é forjar “futuros concretos”, ou seja, “utopias realistas, suficientemente utópicas para desafiar a realidade que existe, mas realistas para não serem descartadas facilmente” (SANTOS, 2006, p.30). Isso é o que Santos (2006, p. 30) sugere ao se referir a como uma Sociologia do Emergente deva operar ou como, em minha visão, uma LA do Emergente deva funcionar. Deve “tentar ver quais são os sinais, pistas, latências, possibilidades que existem no presente que sejam sinais do futuro, que são possibilidades emergentes e que são desacreditadas por que são embriões, por que são coisas não muito visíveis” (SANTOS, 2006, p. 30). A ideia é que “um outro mundo é possível, um mundo feito de alternativas e possibilidades” (SANTOS,

2006, p. 31), que possa re-descrever nossas vidas e assim mudar o presente. Fazer pesquisa pode ser visto, portanto, como uma maneira de re-inventar a vida social, o que inclui a re-invenção de formas de produzir conhecimento assim como de formas de vida, já que a pesquisa é um modo de construir a vida social ao passo que tenta compreendê-la (SANTOS, 2008). É também uma maneira de re-descrever o sujeito social, inscrito na produção do conhecimento, não separando teorias das práticas sociais.

Tal ponto de vista indica que a produção do conhecimento tem que ser renovada não simplesmente porque o mundo está diferente, mas porque tais mudanças no mundo requerem processos de construção de conhecimento que necessariamente implicam mudanças na vida social. Como Santos (2001, p. 9) aponta: “uma transformação profunda nos modos de conhecer deveria estar relacionada, de uma maneira ou doutra, com uma transformação igualmente profunda nos modos de organizar [ou pensar] a sociedade”. O que precisamos é imaginar o futuro e criar alternativas radicais para a vida social.

### **Refletindo sobre um percurso de pesquisa: fazer pesquisa e fazer política**

Na segunda parte deste artigo, ilustro o argumento acima ao mostrar como minha investigação sobre a construção discursiva das sexualidades em contextos de letramentos escolares se desenvolveu. Ao proceder dessa forma, almejo indicar como re-analisei meus dados de modo contínuo assim como desejo ressaltar os princípios teóricos e políticos que orientaram tais mudanças.

A primeira motivação para tal investigação era fundamentalmente política. Por meio de minha pesquisa, estava interessado em responder a questões emergentes das práticas sociais, notavelmente nos movimentos feministas e LGBTTs, que chamavam atenção para as diferenças e assimetrias de gênero e de sexualidade nas práticas sociais. Embora essas questões já tivessem sido consideradas nas Ciências Sociais, em geral, no Brasil, elas eram praticamente inexistentes na LA (e mesmo na área de estudos linguísticos em um sentido mais amplo) há 15 anos, quando comecei a focalizá-las.

Era então inusitado tomar como objeto de pesquisa o que não é considerado como tal. Em particular, em um campo que estava tradicionalmente associado a questões de ensino/aprendizagem de línguas em relação a aprendizes e professores descorporificados, com base em visões de língua como sistema positivista de produção do conhecimento, a tematização do gênero e da sexualidade era muitas vezes recebida com surpresa e estranhamento ou com um comentário que ressaltava a irrelevância de tal tópico. Aliás, mesmo as poucas incursões que fiz sobre a questão racial muitas vezes encontraram o mesmo

tipo de resposta. Esse é provavelmente o preço a ser pago por se hibridizar pesquisa e política em meio a compreensões de pesquisa focadas em objetividade e neutralidade e em um sujeito social idealizado, uma posição surpreendente para tradições de investigação de natureza aplicada.

Acredito que o estranhamento ainda era maior devido ao fato de que, no Brasil, no campo de estudos da linguagem, em geral, a única tentativa de tratar de um tópico mais próximo, o gênero, era efetivada pela sociolinguística variacionista, que tenta mostrar como a linguagem reflete o que a sociedade é, seguindo, portanto, uma visão representacionista da linguagem em uma linguística do sistema: a linguagem reflete o que somos, no caso em questão, como homens e mulheres. Portanto, uma abordagem que seguia uma visão discursiva do gênero e da sexualidade ou a perspectiva de que a linguagem constrói o gênero e a sexualidade, pautando-se por uma compreensão socioconstrucionista da linguagem, era então tratada com surpresa. Essa abordagem é particularmente relevante por se basear na visão de que a linguagem é prática social e por meu interesse em iluminar o que fazemos por meio do uso da linguagem uns com os outros. Ou seja, o que se colocava era trocar uma compreensão representacionista, objetivista e semanticista da linguagem por uma posição que privilegiasse a interação, a conversa e o discurso, como lugar de construção de quem somos, o que acarretaria a compreensão de que “a linguagem forma, edifica ou performa/encena os vínculos sociais e, neles e com eles, a identidade, a diferença e a alteridade dos interlocutores” (REGUERA, 2008, p. 18).

Minha pesquisa foi inicialmente constituída por estudos etnográficos em práticas sociais de letramentos em sala de aula, que descreviam a construção discursiva da alteridade sexual como ilegítima. Por exemplo, focalizei narrativas contadas na escola sobre sexualidade, notadamente aquelas que construíam um menino como desviante em sala de aula, ao passo que tais narrativas fabricavam a masculinidade hegemônica de outros (veja-se Moita Lopes, 2002). As análises das narrativas, como lugares de construção da vida social em práticas situadas, tentavam dar conta de aspectos micro e macro-discursivos da construção da alteridade. Os excertos 1, 2 e 3 abaixo foram gerados em uma entrevista de grupo focal em contexto de letramento escolar com meninos e meninas de 12-14 anos, em uma escola pública no Rio de Janeiro, com alunos que são de famílias chefiadas por trabalhadores não-especializados e de baixa classe média, incluindo alunos negros e brancos.



### Excerto 1

“Ele é aquele tipo de bicha louca”<sup>3</sup>

5 Hans: Não./ Pra mim,/ é uma coisa da nossa moralidade,/ entendeu?// Pra nós,/ criou

6 um tipo de/ um tipo de/ é/ é um costume/ você chega/ pega mal você chegar em um

7 lugar/tem uma pessoa assim sentada,/ pô,/ o cara bem alinhado,/ cabelinho todo

8 bonitinho/ e não sei o quê,/ e chega: “Ei” [imitando voz efeminada]//

9 Pq: Ah!

10 Hans: Entendeu?/ Chegar e falar pra pessoa:/ [imitando voz efeminada] assim com

11 voz de mulher./ Tu vai pensar o quê?/ O cara/ e esse cara aí deve ter algum

12 problema.//

13 As: Eu também.

14 Hans: Pô,/ isso aí não é normal!//

15 As: Éhhh

16 Hans: Como esse menino da nossa turma aqui./ Ele tem um outro jeito de falar,/

17 entendeu?//

18 As: Jeito de andar.

19 Betina: Ele rebola.

20 Hans: Poxa,/ de algum jeito,/ a gente procurou uma maneira de brincar com ele,/

21 mas,/ poxa!/Depende/ pra mim,/ isso tá errado./ O cara tem 12 anos//

22 Pq: Quantos anos você tem?//

23 Hans: Eu tenho 14,/ mas com a idade dele,/ eu não chegava e ficava com aquela

24 vozinha que ele fica/ e rebolando.//

25 Betina: É o pior de tudo/ é que ele faz fofoca!/ Ele é fofoqueiro!//

26 Hans: Isso! Isso!//

27 Betina: Conta tudo pra todo mundo./ Não pode contar nada,/ nada.//

28 Hans: E ele também não pode ver nada que//

29 Peter: E ele é aquele tipo de bicha-louca.// (risos)

<sup>3</sup> Na transcrição, utilizei as seguintes convenções: / para pausa curta, // para pausa longa, [ ] para comentário do autor, [...] para omissão de texto, ( ) para incluir texto esclarecendo o que está sendo dito ou ocorrendo, [ para falas paralelas, As para fala dos alunos em conjunto e Pq para pesquisador.

As análises tentavam mostrar, por meio do foco em narrativas, como a presente no excerto acima, como as histórias em que circulamos na vida institucional colaboram na construção de um pacote de discursos, por assim dizer, sobre quem podemos ser, destruindo possíveis roteiros de vida, como é o caso do menino cuja história é contada de modo homofóbico aqui a partir da linha 16, e legitimando outros, como no caso de Hans, já que o motivo pelo qual essa narrativa é contada, em colabora-

ção com Betina, é a construção de Hans como uma pessoa que “possui” a sexualidade “correta” e natural. Opera-se no que muitos chamam de uma política da diferença (SARUP, 1996, p. 57), para além de uma política de classe social, que se apoia na compreensão de que nos construímos por meio da construção da alteridade, no caso, a alteridade sexual como diferença. O foco era então colocado no menino cuja sexualidade, entendida como homoerótica pelos colegas, era considerada ilegítima e não-natural.

Mais tarde, com o desenvolvimento da pesquisa, os dados foram re-analisados e as agendas políticas e teóricas se transformaram. O foco foi então colocado na construção daqueles em posições hegemônicas nas assimetrias discursivas, por exemplo, as construções discursivas da masculinidade heterossexual, em particular de um menino branco na escola. Estava interessado em mostrar como traços diferentes de identidades sociais (gênero, sexualidade e raça) co-existem dentro da mesma pessoa, ao passo que chamava atenção para a natureza fragmentada da vida social. Ao contrário de minha pesquisa anterior, que focalizava o que normalmente tem sido considerado alteridade (homossexualidade, negritude e feminilidade), virei o espelho, por assim dizer, para aqueles cuja natureza discursiva tem sido tradicionalmente naturalizada como normal. A posição de hegemonia que homens, heterossexuais e brancos ocupam garante que o outro seja o feminino, o homoerótico e o negro, de tal modo que “[as categorias excluídas] se tornam o Outro contra o qual o Nós é definido” (EPSTEIN; JOHNSON, 1998, p. 20).

Por exemplo, mostrei como um menino específico, o Hans da sequência anterior, consistentemente se posicionava como branco, masculino e heterossexual, ou seja, hegemonicamente, em diferentes posicionamentos interacionais (WORTHAM, 2001). Os mesmos dados previamente apresentados para mostrar como um menino, em particular, era construído de modo destrutivo como homoerótico foram usados para ilustrar como a hegemonia era construída. Passei a seguir agendas teóricas e políticas diferentes. Tratava-se de objetificar o hegemônico ou o centro, e não o que é compreendido como marginal e periférico.

Hans, o mesmo menino que se constrói como heterossexual ao contar a história sobre um garoto, que entende ser homoerótico, narra histórias (excertos 2 e 3 abaixo) em que se posiciona como membro da masculinidade hegemônica e como branco. Hans, portanto, consistentemente ocupa posicionamentos interacionais hegemônicos. Vejamos duas histórias diferentes em que primeiramente Hans se constrói como membro da masculinidade hegemônica e, depois, como branco:

### **Excerto 2**

1 Hans: Meu pai chegava lá,/ minha irmã ficava na rua até tarde,/ aí meu pai falava assim:/  
2 “Sobe que não é hora de mulher ficar na rua.”// Aí eu falava,/ ué,/ isso não é hora de mulher  
3 ficar na rua?// Você não fica falando assim:/ “Pô,/ vai namorar,/ como é que eu vou namorar se  
4 todos os pais falam que isso não é hora de mulher ficar na rua, prendem as filhas?” / Aí meu pai:/  
5 “Prende as suas cabras que o meu bode está solto.” / Porque/ tem que prender a sua mulher  
6 porque o bode do homem está solto./ Se deixar a mulher dando mole (risos),/ vai o bode lá e  
7 *craw* [som de um animal caçando outro]!// (risos)  
8 Peter : É,/ o bode está solto,/ né?//  
9 Hans: Tem que prender as cabras!//  
10 Gail: Minha mãe faz isso comigo./ Minha mãe sempre fala isso.//

### **Excerto 3**

1 Gail: Meu irmão/meu irmão / que mora lá em casa./ele fica falando assim  
2 Quando a gente chega/: “Vá arrumar a cozinha”. // Se a gente não arrumou  
3 direito / aí ele diz/: É,/né” / Já ta fazendo serviço de preto” //  
4 Pq: É./e ele é? E ele é o quê?//  
5 Hans: Creolice! /Creolice!/  
6 Pq: Ele é o quê?//  
7 Hans: Ele é preto também!// (risos) Ele é preto./ Ele tem pele escura/, né?//  
8 Pq: Sei.//  
9 (...)  
10 Hans: Meu pai já levou carros,/ caminhões,/ ele conhece assim esses lugares./  
11 Bahia./ É uma coisa que tem na nossa cultura,/ entendeu?/ E meu pai diz que//  
12 Pq: Agora por que seu pai,/ por que você acha que seu pai,/ apesar de ser  
13 negro, fala:/ “Isso tinha que ser coisa de preto?” //  
14 Hans: Porque ele acha.//

As análises discursivas destas três narrativas anteriores estão publicadas em Moita Lopes (2006a; 2009b) em que ressalto a consistência dos posicionamentos interacionais de masculinidade, heterossexualidade e branquitude. Embora os detalhes de tais análises estejam fora do escopo deste artigo, é interessante chamar atenção para como Hans cita a voz do pai na construção discursiva tanto de sua masculinidade hegemônica como na de sua branquitude, o que ressalta os discursos que ele faz valer

quando os jogos identitários identificados aqui estão em pauta. Devo enfatizar, porém, que não estou dizendo que Hans sempre ocupará os mesmos posicionamentos interacionais em todas as práticas discursivas. O poder atravessa essas práticas narrativas de uma forma específica, construindo Hans consistentemente nos posicionamentos de branco, heterossexual e homem. Em outras práticas discursivas, todavia, outros significados sobre sua identidade social podem ser mobilizados, em cenários e com interlocutores diferentes.

Hans, portanto, poderá desempenhar performances diferentes de masculinidade, podendo construir uma outra história sobre si mesmo. O que mostro aqui é como a estabilidade dos posicionamentos hegemônicos é construída coletivamente nestas práticas narrativas específicas. A implicação desta afirmação é que nos moldamos no passo a passo da interação em relação aos contextos em que atuamos e à luz de quem são os outros a nossa volta e que, portanto, não somos sempre os mesmos: nossas vidas sociais são também cada vez mais contingentes. Isso não quer dizer que, no passado, também não nos moldávamos de uma forma ou de outra em situações específicas, mas é um fato que, tendo em vista a rapidez do tempo e a compressão do espaço, típicos de nossos dias, a vivência de tal contingência se tornou mais facilmente experimentável.

Indicar, porém, como a branquitude, a heterossexualidade e a masculinidade foram construídas consistentemente como raça, sexualidade e gênero ao torná-las visíveis no discurso escolar é um modo de desnaturalizá-las e, portanto, de chamar atenção para outros tipos de posicionamentos interacionais, por meio dos quais podemos construir outras narrativas sobre nossas vidas sociais. Ou seja, Hans de fato pode rever seu posicionamento como pode ser levado a *fazê-lo e criar outras narrativas sobre si mesmo*. A agenda teórica e política era criar visibilidade e, portanto, indiretamente instrumentalizar sociabilidades alternativas (somente indiretamente, ênfase). Da perspectiva que passo a relatar agora, isso era um caminho longo demais para chegar a um lugar muito próximo. Para quem faz pesquisa aplicada, produzir conhecimento que seja responsivo à vida social é um dos desafios principais.

Recentemente, o foco de minha investigação foi deslocado uma vez mais e não chama atenção para a diferença (a agenda da chamada política da diferença), mas para a natureza transitória da vida social como um projeto político inovador para a vida social. Meu interesse não é mais nem na celebração da diferença / da alteridade como um projeto identitário legítimo nem na consistência da natureza discursiva de projetos identitários hegemônicos em práticas sociais específicas, gerados coletivamente, mas é agora colocado no questionamento de qualquer projeto identitário como fixo, ainda que entenda os motivos de

quaisquer naturezas que levam a tal fixidez, como aqueles que motivam as agendas políticas dos movimentos sociais.

A fluidez e ambiguidade identitária torna-se a questão que desejo focalizar como projeto político principal, sendo tal projeto derivado de teorias *queer* (SEDGWICK, 1994; JAGOSE, 1996; SULLIVAN, 2003) como também, na verdade, de minha experiência na vida social como um ser que vive, conta e ouve histórias sobre sexualidade, já que as narrativas de pessoas que têm atravessado a linha imaginária na fronteira hetero-homo têm se tornado cada vez mais claras na prática social.

Em outras palavras, a escolha de abordagem teórica em particular e o foco de pesquisa são orientados pelas práticas sociais. O objetivo da pesquisa então, seguindo teorias *queer*, é questionar qualquer tentativa de aprisionar a vida sexual dentro do binário hetero - homo como destino, já que tal binário não dá conta da natureza fluida da sexualidade e nem das várias dimensões de suas performances. É nesse sentido que é possível dizer que a prática está adiante da teoria.

O que tenho em mente é a possibilidade de imaginar, por meio de pesquisa, novas sociabilidades - ou de fazer pesquisa como um modo de fomentar sociabilidades emergentes em uma LA do Emergente - ao tornar disponíveis projetos identitários *queer* em contextos de letramentos escolares, o que tenho chamado de letramento *queer* (MOITA LOPES, 2006b), ao tornar tais projetos perceptíveis nas práticas sociais.

Esse posicionamento se torna possível se concebermos nosso mundo como um lugar de transgredir narrativas tradicionais para as nossas vidas, normalmente tomadas como roteiros dos quais não se pode escapar: uma concepção que vai ao encontro do objetivo de uma LA indisciplinar, acima referido, que almeja pensar para além dos limites compreendidos como dados. Este é um mundo no qual se tornou crucial compreender que podemos ser outros ou descobrir o que podemos nos tornar ou o que podemos fazer com a liberdade que agora temos, em alguns contextos e em algumas partes do mundo, com o objetivo de nos re-inventarmos. A identidade sexual não é mais concebida como um destino ou como uma carreira sexual prescrita, mas como um projeto que podemos perseguir para concretizar nossas possibilidades de expressar desejo sexual.

O que me parece apresentar ganhos éticos e epistêmicos para a pesquisa é disponibilizar a compreensão da sexualidade e do gênero como performance em contextos de letramentos escolares (assim como em outros), com a finalidade de ensinar a resistir a qualquer tipo de normalização para o gênero e para a sexualidade. Tais teorias argumentam que os gêneros e as sexualidades são performances continuamente repetidas na cultura, que acabam por construir um sentido de substância e essência

para o que é de fato ficção (BUTLER, 1990; 2004). Mostrar a natureza ficcional dos gêneros e das sexualidades pode colaborar na compreensão de que podemos construir outros sentidos sobre quem somos ou podemos ser. Igualmente, são cruciais teorias da linguagem como performance (PENNYCOOK, 2007), que chamam atenção para o que fazemos com a linguagem no aqui e agora, reinventando-a ao passo que inauguramos novos sentidos para a vida social, já que os significados, nessa teorização, são compreendidos como não pré-existindo ao uso da linguagem. Essas teorias são bem diferentes de teorias representacionistas da linguagem, que se baseiam na idéia de que a linguagem representa a vida social. Teorias performativas são fundamentais para nosso projeto, uma vez que ressaltam o que podemos fazer com a linguagem no aqui e agora em nossas performances e, dessa forma, colaborar na reinvenção social.

A abordagem de pesquisa não é mais uma etnografia descritiva do tipo de segurar o espelho para a natureza com o fim de instrumentalizar projetos identitários alternativos indiretamente. Envolve uma etnografia-colaborativa entre professor e pesquisador, com o objetivo de intervir em contextos de letramento para desestabilizar projetos de sexualidade de qualquer tipo ao mostrar sua natureza performativa, e assim fomentar alternativas para a vida social.

Este é um projeto no qual trabalho com Branca Fabrício (FABRÍCIO; MOITA LOPES, 2008). Em tal pesquisa, elaboramos com a professora de uma turma de 5ª. série materiais pedagógicos, usando textos midiáticos que focalizam gêneros e sexualidades, e os implementamos colaborativamente na referida turma, por meio de uma análise discursiva pedagógica, que enfatiza a natureza performativa dos gêneros e das sexualidades. A pesquisadora e a professora trabalham em conjunto, tentando desestabilizar o binário homo-hetero ao passo que, ao mesmo tempo, enfatizam as performances envolvidas em tal binário, ou seja, objetiva-se chamar atenção para sua natureza discursiva como efeitos de significado em performances.

A seguir, apresento uma pequena interação em sala de aula de 5ª série, em que a professora e uma pesquisadora co-ministram uma aula. A sequência ilustra o trabalho interacional em sala de aula, por meio do qual a professora e a pesquisadora tentam envolver os alunos em uma tarefa, cuja solução requer que preencham um quadro sobre Coisas de Heterossexual e de Homossexual, com o propósito de tornar possível a compreensão da natureza performativa das sexualidades. São patentes neste sentido as escolhas contraditórias e vacilantes nas falas dos alunos.

Ao serem convidados a estranhar os padrões homogêneos e cristalizados com os quais operamos sobre o que é ser heterossexual e homossexual, os alunos experimentam uma série

de oscilações sutis sobre os significados claros e nítidos em que está assentado o binômio hetero-homo, que terminam por confundi-los ou embaralhá-los. Tal experiência pode colaborar na compreensão da natureza performativa das sexualidades, e, portanto, de sua contingência.

#### Excerto 4

01	Pq:	Professora,/deixa só eu fazer uma pergunta.// Se a gente
02		voltar nesse quadro aqui / (aponta para o quadro na apostila:
03		coisas de heterossexual), esses todos são homens / (aponta
04		para a imagem dos homens de saias na transparência). Eles se
05		encaixam aqui?// (volta a apontar para o quadro na apostila:
06		coisas de heterossexual) em algum desses dois quadros?//
07	Alunos:	Não!/ [
08		Encaixa!/ ]
09	Pq:	Aonde?//
10	Professora:	Aonde?//
11	Maria:	Aqui no heterossexual.//
12	Pq:	Encaixa no heterossexual?/ Usa saia,/ põe brinquinho,/ usa
13		calcinha//
14	Professora:	[ usa saia, /põe brinco,/ usa calcinha,/ usa/ maquiagem//
15		]
16	Cláudio:	[ Usar saia até tudo bem,/ mas usar calcinha é demais!//

O que estamos tentando fazer é ajudar a re-inventar a vida social, ao responder ao pedido de Butler (2004: 8): “o que é mais importante é parar de legislar para todas as vidas o que é vivível somente para algumas, e, igualmente, evitar a prescrição para todas as vidas do que não é vivível para algumas”. Do mesmo modo, estamos também tentando atender ao pedido de Foucault (1995) quando diz que precisamos pensar sobre o que podemos nos tornar e não simplesmente sobre o que somos. As pessoas, nas escolas e fora delas, como produtoras de significados, podem ser compreendidas como geradoras de significados alternativos ao se envolverem com uma visão performativa da linguagem, das sexualidades e dos gêneros, como também de outros significados na e para a vida social.

#### Em prospectiva

Os ganhos éticos e epistêmicos dessa posição estão inter-relacionados e também dialogam com uma LA do Emergente. Por um lado, tal visão envolve produzir conhecimento de forma inovadora e responsiva à vida social, entendendo que o discurso da pesquisa é também um discurso sobre a vida social e que, como tal, tem a obrigação ética de se preocupar em construir significados que apresentem alternativas para o sofrimento humano. Entender a natureza performativa dos gêneros e das

sexualidades pode significar a possibilidade de reconstrução do que os homens e mulheres são e podem ser. Como disse anteriormente, fazer pesquisa pode ser um modo de re-inventar a vida social e de nos fazer pensar sobre os significados que construímos em nossas práticas e sobre os sofrimentos que acarretam. Além disso, essa compreensão epistemológica vai ao encontro de significados emergentes sobre mulheres e homens e seus desejos em nossa sociedade, que tem cada vez mais se envolvido com a reflexão sobre nossas sociabilidades.

O percurso epistemológico que narrei tentou mostrar como minhas construções teóricas estão informadas pelos movimentos sociais e pelas práticas sociais, por minhas narrativas e a de outros na e sobre a vida sexual, por meu interesse em politizar a vida social com proximidade crítica, por meu comprometimento em pensar novas sociabilidades ou alternativas para a vida social ao passo que faço pesquisa. Com tal objetivo, procurei indicar como minha pesquisa tem mudado de foco: da construção discursiva da diferença para um interesse indireto em pensar alternativas para a vida social e, finalmente, para uma abordagem etnográfico-intervencionista-colaborativa que ensaia o futuro em uma LA do Emergente. Entendo que esse é um arcabouço em que fazer pesquisa é também fazer política.

Esse certamente não é o único modo de fazer LA, mas é uma forma que me parece promissora em relação a ganhos éticos, epistêmicos e políticos. Sou de opinião que talvez essa visão possa mais adequadamente lidar com as verdades contingentes que fazem nossas práticas sociais (epistemológicas e outras) e que conseqüentemente também nos fazem. Penso que essa é uma possibilidade de caminhar em direção ao futuro.

### **Abstract**

By following a view of the so-called epistemological truths as contingent, this article argues for the inescapable necessity of getting simultaneously involved with both research and politics in applied research in the field of language studies. This is necessary to account for the changes which we face in contemporary social life, which has increasingly become equally contingent. This argument is illustrated with my particular research route on issues related to the discursive construction of sexualities in school literacy contexts. The ethical, epistemic and political gains of this position are emphasized.

**Keywords:** *Contingency. Epistemology. Politics. Sexualities. Ethics. School literacies.*



## Referências

- BAUMAN, Z. *Intimations of postmodernity*. Londres: Routledge, 1992.
- BUTLER, J. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Undoing gender*. Nova York: Routledge, 2004.
- EPSTEIN, D.; JOHNSON, R. *Schooling sexualities*. Buckingham: Open University Press, 1998.
- FABRÍCIO, B. F. Linguística Aplicada como espaço de des-aprendizagem: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2008.
- FABRÍCIO, B. F.; MOITA LOPES, L. P. A dinâmica dos re-posicionamentos de sexualidade em práticas de letramento escolar: entre oscilações e desestabilizações sutis. In: MOITA LOPES, L. P.; BASTOS, L. C. (Orgs.) *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. O sujeito e o poder. In DREYFUSS, H. e RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995.
- GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, S. *Modernização Reflexiva*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- HALL, S. Introduction: Who needs 'identity'? In: HALL, S.; DU GAY, P. (Orgs.) *Questions of cultural identity*. Londres: Sage, 1996.
- JAGOSE, A. M. *Queer Theory. An Introduction*. New York: New York University Press, 1996
- KUHN, T. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- MACHADO, R. Introdução. Por uma genealogia do poder. In: Foucault, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- MOITA LOPES, L. P. *Identidades Fragmentadas*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. "On being white, heterosexual and male in a Brazilian school: multiple positionings in oral narratives". In: DE FINA, A.; SCHIFFRIN, D.; BAMBERG, M. *Discourse and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006a.
- \_\_\_\_\_. Queering literacy teaching: analyzing gay-themed discourses in a fifth-grade class in Brazil. *Journal of Language, Identity and Education*, v. 5, n. 1, p. 31-50, 2006b.

- \_\_\_\_\_. (Org.) *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2008.
- \_\_\_\_\_. Da aplicação de linguística à linguística aplicada indisciplinar. In: PEREIRA, R. C. E ROCA, P. (Org.). *Linguística aplicada: um caminho com diferentes acessos*. São Paulo: Contexto, 2009a.
- \_\_\_\_\_. Acerca de ser blanco, heterosexual y masculino en una escuela brasileña: múltiples posturas en narrativas orales. In: CURCÓ, C.; EZCURDIA, M. (Orgs.). *Discurso, identidad y cultura: perspectivas filosóficas y discursivas*. Cidade de México: Editora da Universidade Autónoma do México, 2009b.
- NAGEL, T. *The view from nowhere*. New York: Oxford University Press, 1986.
- PENNYCOOK, A. *Global English and transcultural flows*. Londres: Routledge, 2007.
- \_\_\_\_\_. Uma linguística aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.) *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2008.
- REGUERA, G. B. Prólogo. Judith Butler: narración autobiográfica y autorreflexión filosófica. In: NAVARRO, P. P. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Barcelona: Egales, 2008.
- SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires: Glacso Libros, 2006.
- \_\_\_\_\_. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. *Travessias*. Centro de Estudos Sociais. Universidade de Coimbra, nos. 6/7, 2008, p. 15-36.
- SARUP, M. *Identity, culture and the postmodern world*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- SEALEY, A; CARTER, B. *Applied linguistics as social science*. Londres: Continuum, 2004.
- SEDGWICK, E, K.. *Epistemology of the closet*. London: Penguin Books, 1994.
- SULLIVAN, N. *A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press, 2003.
- VENN, C. *Occidentalism. Modernity and subjectivity*. London: Sage Publications, 2000.
- WORTHAM, S. *Narratives in action. A strategy for research and analysis*. Nova York: Teachers' College Press, 2001.

# Uma Dobra (Neo)Barroca: Modernidade, Pós-Modernidade e a inversão ideológica do Barroco

Vincenzo Russo

Recebido 25, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*A invenção da categoria estético-cultural do Barroco é devedora de uma constelação conceitual que o pensamento moderno ajuda a codificar no âmbito das culturas europeia e sul-americana. Os novecentistas «retornos do barroco» participam, por um lado, na redescoberta teórica do século XVII (esquecido ou mesmo recusado pelo cânone historiográfico ou até “sequestrado” no contexto pós-colonial) e nas suas manifestações de arte e, por outro, na retomada formal e estilística (mas também de certos temas e figuras) por parte de alguns poetas e prosadores, já no início da segunda metade do século XX. O conceito de Neobarroco será analisado tanto na sua versão moderna como nas propostas críticas que a teoria pós-moderna foi construindo ao longo das últimas duas décadas.*

**Palavras-chave:** Barroco. Neo-barroco. Teoria pós-moderna.

*O barroco é a arte de um mundo  
que perdeu o seu centro.*

Guy Debord

## Uma dobra (neo)barroca: os espelhos do Atlântico

De Tomar a Bolonha, da *Mitteleuropa* ao Brasil, de Havana a Paris: uma dobra barroca atravessa o Século XX. Contrariamente a tudo quanto possa ter acontecido durante séculos, os pontos de partida e de chegada sobrepuseram-se inexoravelmente e complicaram-se: assim como Kepler anunciou o fim da circularidade orbital da Terra, com o barroco manter-se-á, então, ainda menos o conceito de centro e de periferia. A elipse, como figura e representação da cosmologia barroca (SARDUY, 1999, p. 1195-1253), já não existe como centro, mas com dois focos: o espelho do barroco que o pensamento moderno construiu reflecte por si mesmo, numa dupla perspectiva - dos dois lados do Atlântico -, a tentativa de repensar o próprio passado como origem, no sentido benjaminiano de *Ursprung*, de «carácter nascente» do moderno, e, mais especificamente, de reconhecer no Barroco os sinais, os restos, daquela que foi definida como arqueologia da Modernidade<sup>1</sup>.

Tal como foram apresentados (em uma ordem só aparentemente confusa), estes lugares e estas cidades representam apenas alguns - entre os mais significativos - lugares de destaque de uma ideal geografia “barroca” do século XX: quem esteja familiarizado com a extensa historiografia crítica, produzida nos últimos séculos, sobre toda a cultura seiscentista e sobre o mais debatido dos problemas, o do Barroco, não tardará a reconhecer como a este mapa de espaços corresponde toda uma série cronológica, de tal forma que se pode admitir, parafraseando Bakhtin, um cronotopo crítico do barroco e daquilo que, com ele, se veio a constituir como barroco moderno ou neobarroco.

Posto isto, tentaremos desenrolar o cronotopo e verificar como a invenção novecentista do Barroco, para além de ser apenas uma história de reabilitação de «quella varietà del brutto» (nas palavras de Croce), é qualquer coisa mais que uma simples versão moderna de “disputa ou polémica sobre o Barroco”: o interesse que o problema suscitou entre os historiadores, os críticos e os escritores do nosso tempo evidencia que o que está em jogo (ainda mais evidente numa idade que se quis definir como neobarroca) não toca apenas a vertente artística e estética, mas mais difusamente a político-ideológica, enfim a cultural.

Quando em Pontigny, no ano de 1931, Eugenio D’Ors, com uma documentada apresentação fotográfica, redescobria, por entre assonâncias e diferenças, os primeiros sinais estilísticos do barroco histórico na famosa janela do Convento de Cristo em

<sup>1</sup> Do carácter de *ex-centricidade* da subjetividade barroca enquanto subjetividade da transição paradigmática fala Boaventura de Sousa Santos: «A relativa ausência de poder central confere ao barroco um carácter aberto e inacabado que permite a autonomia e a criatividade das margens e das periferias. Devido à sua excentricidade e exagero, o próprio centro reproduz-se como se fosse margem e se torna mais forte à medida que nos deslocamos das periferias internas do poder europeu para as suas periferias externas na América Latina», (SANTOS, 2000, p. 331).

Tomar (1515), lançaram-se as bases para a fundação da teoria dos éons, das constantes históricas, que terá desenvolvido no seu *Du Baroque* (a tradução francesa data de 1935) até reconhecer vinte e dois «estilos barrocos»: na visão metafísico-espiritualista do pensador catalão-parisiense, que deixa já entrever germes daquela irracionalidade típica do tempo, a constante barroca «que se volta a encontrar em épocas tão reciprocamente longínquas como o Alexandrismo o está da Contra-Reforma, ou esta do período “Fim-de-Século”; quer dizer, do fim do séc. XIX, e que se manifestou já nas regiões mais diversas, tanto no Oriente como no Ocidente» (D’ORS, 1990, p. 69). Por agora basta-nos recordar que o *barrochus manuelinus* passa pela janela de Tomar e que Portugal pertence, por direito, à cartografia barroca novecentista. Na doutrina dorsiana, o Barroco deixa de ser uma simples degeneração do Clássico, porquanto a este último se opõe por força da antítese mais ampla vida-razão: uma nova “solene” justificação e uma dignidade, por assim dizer, metafísica surgem agora do barroco, como síntese do esforço teórico de reabilitação inaugurado pela crítica alemã do final de Oitocentos. Não cabe aqui renovar os méritos de uma inteira geração alemã de historiadores, que tem como expoente máximo Wölfflin e o seu pioneiro *Renascimento e Barocco*, trabalho maduramente repensado em 1915 com os *Conceitos Fundamentais de História da Arte*, mas sim tentar realinhar os fios desta história de revalorização estética do barroco: uma história que se inicia, ao nível crítico, em língua alemã e se des-dobra pela Europa inteira no primeiro pós-guerra. Se o Expressionismo favorece, de facto, através daqueles paralelismos e analogias com o Barroco instituídos por Bahr já em 1916 (PERNIOLA, 1981), o clima cultural propício para a recuperação do *Barockstyl*, ao qual se deve, sobretudo, a obra de Walter Benjamin (1928), não poderemos deixar de reconhecer como naqueles mesmos anos em Itália, Inglaterra e Espanha se assiste igualmente a um esforço hermenêutico (crítica literária, de arte, musical, filológica, no sentido estrito de recuperação e publicação de antologias de prosa e poesia do século XVII) e sobretudo a um trabalho de releitura, depois de dois séculos de concepção *derogatory*, por parte de uma geração de poetas – neste caso, como no Brasil ou em Portugal nos anos 60, esses mesmos críticos ou seus aliados – da estatura de Dámaso Alonso<sup>2</sup> ou Garcia Lorca<sup>3</sup>, com toda a geração espanhola que celebrará em 1927 o terceiro centenário da morte de Góngora; de T.S. Eliot, com a redescoberta dos «metafísicos ingleses» (ELIOT, 1992, pp. 23-32); do Ungaretti das reflexões sobre a «analogia», que definia «il Seicento il secolo delle conchiglie e dei mari lontani, sottintendendo in questo modo una quantità di suggestioni, le stesse che lo inducevano a leggere Góngora e Shakespeare» (RAIMONDI, 1995, p. 9).

<sup>2</sup> Cfr. para um apaixonado depoimento em primeira pessoa sobre a assim chamada «vuelta a Góngora», as páginas dos «Recuerdos Gongorinos», agora em Dámaso Alonso, 1976, pp. 309-312.

<sup>3</sup> Leia-se como melhor exemplo a sua conferência de 1927 «La imagen poética en Don Luis de Góngora», Lorca, 1954, pp. 67-90.

Luciano Anceschi, primeiro tradutor italiano de D'Ors, e artífice da reabilitação do barroco nacional em moldes europeus, traça as razões e os motivos desta «profunda e secreta relazione» entre os dois séculos: «nella “sproporzione”, nella “svogliatura”, nella “tensione” dell'uomo barocco viveva la misura storica di un'angoscia che inquietava di sé straordinariamente tutte le forme significative dell'umana espressione; e così con la novità del Barocco nasceva la novità insidiata dell'Europa Moderna» (ANCESCHI, 1984, p. 94). Com as pesquisas sobre o barroco histórico, quer no âmbito literário, quer no artístico, sobre as suas “recaídas” e implicações modernas e pós-modernas, desenvolvidas de maneira assídua, sobretudo depois de 1945, por Anceschi e outros eminentes estudiosos, Bolonha constitui-se como um laboratório privilegiado onde «a ideia do barroco» se dobra em diferentes modalidades culturais e se abre a novas categorias críticas: podem conviver, então, ao lado uns dos outros, os nomes de Longhi para a história da arte; de Raimondi para a literatura de seiscentos, com os seus estudos sobre as relações entre pintura e poesia, sobre o barroco moderno em Gadda<sup>4</sup> e, intertextualmente, no mesmo Longhi; de Piero Camporesi sobre a antropologia barroca; dos semiólogos da primeira e da segunda geração, como Umberto Eco e o seu aluno Omar Calabrese. E se a este último pertence a mais recente tentativa de invenção daqueles «caratteri di emergenza» da nossa época que propõe chamar de *neobarroca* por oposição ao abusadíssimo – palavras suas – pós-moderno, coube a Eco, no longínquo ano de 1962, identificar na obra barroca um exemplo premonitor daquela estrutura de arte que entendeu como *Opera Aperta*:

podemos encontrar um evidente aspecto de “abertura” (na acepção moderna do termo) na “forma aberta” barroca. Aqui é negada a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em volta de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergindo no centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade «essencial» do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende para uma indeterminação de efeito (com o seu jogo de cheios e vazios, de luz e de obscuridade, com as suas curvas, as suas interrupções, os ângulos com as inclinações mais diversas), e sugere uma dilatação progressiva do espaço; a procura do movimento e do ilusório faz com que as massas plásticas barrocas não permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas levem o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é vista como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade modernas, é porque aqui, pela primeira vez, o homem se subtrai ao costume do canónico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede actos de invenção. As poéticas

<sup>4</sup> Raimondi sublinha que, no apêndice (imaginário diálogo entre o Editor e o Autor) de *La Cognizione del dolore*, foi o próprio Gadda que escreveu no seu romance que a sociedade da segunda metade do século XX estava representada por uma predisposição «al grottesco e al barocco [che] albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna [...] il grido-parola d'ordine “barocco è il G!” potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto “barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccagine”», (Gadda, 2000: 198).

do espanto, do génio, da metáfora, tendem no fundo, para além das suas aparências bizantinas, a estabelecer esta tarefa inventiva do homem novo que vê na obra de arte não um objecto fundado em relações evidentes para fruir como belo, mas um mistério para investigar, uma tarefa a realizar, um estímulo para a vivacidade da imaginação (ECO, 1989, p. 79)<sup>5</sup>.

Alguns anos antes, em Julho de 1955, no *Diário de S. Paulo*, aparecia já formulada, num artigo intitulado «A Obra de Arte Aberta», assinado por Haroldo de Campos, uma previsão sobre o carácter e destino da obra neobarroca como «necessidade culturmorfológica da expressão artística contemporânea» (H. de CAMPOS, 1965, p. 31): tal circunstância, como recorda o próprio Haroldo de Campos, induz Umberto Eco, no prefácio à edição brasileira do seu livro (1968), a escrever sobre a coincidência “curiosa” do facto de que:

alguns anos antes de eu ter escrito *Obra Aberta*, Haroldo de Campos num pequeno artigo tivesse antecipado os temas desse livro de maneira assombrosa, como se ele houvesse escrito uma resenha do volume que eu não havia ainda escrito e que escreveria sem ter lido o seu artigo. Mas isto significa que certos problemas aparecem de modo imperioso em um dado momento histórico, deduzindo-se quase que automaticamente do estado das pesquisas em curso» (H. de CAMPOS, 1996).

De Bolonha ao Brasil, através do comentário “borgesiano” de Eco: tempos e espaços do cronotopo barroco ganham contorno. O Barroco, invertendo a frase de Anceschi, *não* é só uma questão europeia nem tão pouco um europeísmo transposto para os trópicos. A constituição moderna do continente americano, como espaço eminentemente barroco, conceptualização daquela «americanização do Barroco»<sup>6</sup> (CHIAMPI, 1998) - iniciada já nos fins dos anos 50 -, se teve o efeito de deslocar a questão para âmbitos mais vastos, como os da identidade nacional e cultural, de reapropriação pós-colonial de categorias históricas, de reescritura estética, declara, também graças a fórmulas de ruptura como a do cubano Lezama Lima de um *barroco* como “cosa nuestra”, o início de uma perspectiva em tudo nova sobre a qual se recoloca a relação problemática entre barroco e moderno/pós-moderno: perspectiva, diga-se de imediato, que nos ajudará - quase como se se tratasse da outra “perna” deste corpo problemático - a «imparare a entrare, in pieno secolo 20, nel Barocco», segundo a proposta de Guy Scarpetta. A história do debate crítico na América do Sul, que tem nos já citados José Lezama Lima e Haroldo de Campos, nos cubanos Alejo Carpentier e Severo Sarduy, em Octavio Paz, em Jorge Luis Borges os seus melhores teóricos, dá-nos conta, talvez mais elucidativamente, de tudo aquilo que aconteceu na Europa, de como a «invenção» de uma tradição barroca andou *pari passu* com a constatação de uma urgência *neobarroca* na literatura e nas artes plásticas contemporâneas.

<sup>5</sup> Umberto Eco, aliás, reflectindo acerca da possibilidade de assimilar os dois conceitos (com a advertência de não ver na poética barroca uma teorização consciente da «obra aberta»), cita os estudos pioneiros de Luciano Anceschi sobre o problema da relação entre *Novecento* e barroco. O próprio Eco - como dentro daquilo que podemos considerar um grande intertexto - recorda que as investigações anceschianas, pelo contributo dado a uma história da obra aberta, foram objecto de uma sua recensão ao livro de 1960 *Novecento e Barocco*, (ECO, 1960, pp. 445-448).

<sup>6</sup> Cfr. dentro da extensa bibliografia sobre a questão do barroco/neobarroco na América do Sul, pelo menos os seguintes volumes: Schumm, 1998; Rincón, 1996; Theodoro, 1992.

De fato, em nosso meio, a questão do Neobarroco ou do Barroco Moderno vem sendo debatida desde a década de 50, como também ocorre na Hispano-América, a partir, pelo menos, da obra seminal de Lezama Lima, *La Expresión Americana*, 1957; entre nós, destaque-se o livro de Afonso Ávila *O Lúdico e as projeções do Mundo Barroco*, 1971, livro que se detém argutamente sobre o fenômeno intersemiótico da festa barroca (H. de CAMPOS, 1996)<sup>7</sup>.

Walter Moser faz coincidir o terceiro momento do novecentista «retour du baroque», depois do início de século e do primeiro pós-guerra, com o longo período que abrange o fim da Segunda Guerra Mundial até aos anos 60, marcados, por um lado, pela «forte affirmation de l'identité baroque latinoaméricaine» e, por outro, pela «découverte française du Baroque» (MOSER, 1996, p. 405): enfim, de Havana a Paris, como o êxul Severo Sarduy. A meio caminho entre as sugestões do «herdeiro» José Lezama Lima e as influências europeias (estruturalismo, convívio com o grupo da *Tel Quel*, estudos de Rousset sobre o barroco francês), a obra ensaística de Sarduy – a qual faz contraponto com uma rica produção poética, narrativa, teatral que não entra no nosso estudo – funciona, pelo menos sincronicamente, como um verdadeiro desenleamento hermenêutico das categorias críticas de «El barroco y el neobarroco». Com este título, de fato, em 1972 saiu o afortunado ensaio, resultado de um decénio de estudos dedicados ao barroco, no célebre volume colectivo *América Latina en su literatura* (FERNANDES MORENO, 1972, pp. 167-184). Texto fundador para a compreensão da noção de neobarroco na arte, sobretudo na literatura contemporânea, e para a recuperação do barroco no continente sul-americano, Sarduy, pela primeira vez, propõe, de uma forma sistemática, a possibilidade de codificar através do conceito de barroco qual «esquema operatorio preciso», não só «la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual», mas também o esboço de uma liminar definição de neobarroco para esta arte:

el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión (SARDUY, 1999, p. 1043).

Menos comprometido na demonstração de um barroco latino-americano específico, o ensaio *Barroco*, de 1974, publicado em Buenos Aires, centra-se na ideia de recaída, de *retombée*, definida como “casualidad acrónica” ou “isomorfía no contigua”, que lhe permite estabelecer uma homologia entre os resultados

<sup>7</sup> Cfr. também Carlos Reis, 1995, pp. 130-132.



das descobertas científicas e das práticas artísticas dos séculos XVII e XX. Um análogo movimento epistemológico associa as duas épocas: assim como é possível atribuir à cosmologia kepleriana da elipse a revolução estética barroca (retórica hiperbólica, Góngora na literatura, Velasquez, Rubens, Caravaggio na pintura), do mesmo modo, a *retombée* das modernas teorias do *Big Bang* (expansão inexorável do Universo) e do *Steady State* (estado contínuo, “estável” do Universo) implicaria, no plano da prática literária, no primeiro caso, o carácter descentrado de textos em expansão, ou então, no segundo, «una creación continua de materia fonética a partir de nada - ni sustentación semántica, ni “fundamento” -: materia cuyo sentido sería justamente la exhibición de su estar en el presente, sin marca de origen, o marca de una origen a partir de nada» (SARDUY, 1999, p. 1249).

O quadro até agora aqui proposto não tem a mínima pretensão de exaustão; esta é apenas uma tentativa sumária de realinhamento de certos fios, de lançamento de bases para certas conexões, de oferecer um olhar de conjunto a um século e a um mundo que para com o Barroco não teve somente «simpatia» (de quem estamos aqui um pouco univocamente limitados de falar): urge, quase como premissa do nosso estudo, recordar a grande lição de Gérard Genette, para quem

le baroque s’il existe, n’est pas plus une île (et encore moins une chasse gardée), mais un carrefour, une «étoile» [...]. Son génie est syncrétisme, son ordre est ouverture, son propre est de n’avoir rien en propre et de pousser à leur extrême des caractères qui sont, erratiquement, de tous les lieux et de tous les temps. Ce qui nous importe en lui n’est pas ce qu’il a d’exclusif, mais ce qu’il a, justement, de «typique» - c’est-à-dire d’exemplaire (GENETTE, 1969, p. 222).

## 2. Para a história do conceito de Neobarroco

Continuemos e façamos, então, a história de um termo, de um termo-contentor: *neobarroco*. A história do conceito “neobarroco” é a história de uma interferência ou, se se quiser, de um impulso conceptual originado pela reflexão *in progress* sobre o barroco, ao longo do século XX. Barroco, por um lado, na nossa ideia fundadora, como construção eminentemente novecentista, fruto de um contributo crítico e teórico e, por outro, de prática poética. Todavia, a história do conceito “neobarroco” é também a reivindicação (ao nível estético e não só) da crítica e de muitos escritores, de que existiria uma espécie de “actualidade” ou contemporaneidade do barroco, como traço comum a toda a reflexão sobre a descoberta da cultura de um século, de Wölfflin a Benjamin, de Riegl a Anceschi. Neste sentido, tem razão Benito Pelegrin ao falar de relação intelectual entre Barroco histórico e Neobarroco contemporâneo (definidos como “baroque” e

“rebaroque”), ou seja, se a revalorização e redescoberta da arte do século XVII, instituídas já desde finais de Oitocentos (e prolongadas por todo o século XX), coincidiu com a sua própria construção terminológica e hermenêutica – diga-se de passagem que esse ponto fundamental foi muitas vezes esquecido - («c’est conscience a posteriori que l’érige en objet de science»), é a mesma abordagem contemporânea e intelectualizante às *coisas feitas* que se pode definir, na mais ampla acepção, como «neobarroco». Em suma, somos nós próprios que, ao assumir a responsabilidade de inventar retrospectivamente o Barroco, não podemos senão apelidar-nos de neobarrocos:

Au départ du Baroque, donc il y a ce regard intellectuel contemporain qui le cerne, le limite, tente de le définir : qui le construit. Dans cette reconstruction rétrospective de l’objet «baroque», il y a déjà implicite, la construction d’un «neo-baroque [...] C’est donc à travers la critique «neo-baroque» que nous saisons inévitablement le «Baroque» et même le Baroque «historique» est une reconstruction de notre présent (PELEGRIN, 1990, p. 33).

O termo neobarroco (utilizado em todas as línguas “indiferentemente” nesta forma ou naqueloutra com hífen) remete, desde logo e como já foi possível constatar, para aquele processo, por assim dizer, de “neoização” através do qual, no decurso da história da cultura e, na ausência de adaptações sintáticas ou, pura e simplesmente, pela vontade de filiação a uma tradição passada e historicamente definida, uma denominação estilística sofria um *surplus* semântico que a partícula “neo” (tal como, de resto, “pós”), inevitavelmente, trouxe consigo.

A especificidade semântica do caso “neobarroco” reside, todavia, na estreita correspondência que este mantém com a sua própria raiz “barroco” e, sobretudo, com a evolução conceptual que lhe foi destinada, ao longo dos últimos anos. De tal maneira que, se é verdade que «el concepto de “neobarroco” ha ido ganando cada día progresiva aceptación en muy diversos territorios de la critica cultural, ya sea en formulaciones escritas, ya en variantes o en derivaciones más o menos certeras», pela sua difusão mediática, o mesmo conceito «corre el peligro de convertirse, como tantos otros hoy dia, en una palabra huera» (SÁNCHEZ ROBAYNA, 1993, p. 115-116).

Da reflexão sobre o barroco do século XX decorreu, por filiação directa, quando não por verdadeira excrecência, uma discussão sobre o neobarroco - sem dúvida um pouco atrasada a nível temporal - que contribuiu, por um lado, para a especificação das acepções de barroco, enquanto conceito histórico, e, por outro, para a revisitação das várias espécies de regresso do barroco no século XX, admitindo a possibilidade de existir um “barroco moderno”. Antes de mais, e retomando as considerações de Walter Moser, é possível entendermos a expressão *regresso do barroco* como um vasto e complexo fenómeno visível, «simultanément

dans plusieurs secteurs et à différent niveaux de la vie littéraire et culturelle», onde «une recrudescenze des recherches» (MOSEER, 1996, p. 406) sobre o barroco como fenómeno histórico, resultante numa nova teorização sobre o século XVII, faz de contraponto à existência de uma produção artística sob o signo da estética barroca. Mas não apenas em termos de causalidade. Tal como o estudo histórico, filológico, arqueológico de Seiscentos pode representar o horizonte crítico, relativamente aos interesses do artista (e do escritor, no nosso caso), assim foi, *grosso modo*, para Severo Sarduy, para quem a prática estética não desempenha só um papel antecipador relativamente à teorização, mas também um papel de potencial condutor no sentido da pesquisa erudito-científica de uma tradição, como a seiscentista, que sempre foi desconhecida ou mesmo esquecida. Conforme veremos, este é o caso de Ana Hatherly, uma das mais importantes representantes da vanguarda experimental (não por acaso, auto-apelidada de *barroco-experimental*) da década de 60 em Portugal; com efeito, toda a sua produção, ao longo destes anos, constituiu um verdadeiro paradigma de intersecções artísticas, teóricas e críticas. Se reflectirmos, aliás, com Hans Robert Jauss, do ponto de vista da recepção, é a própria produção poética que, através da «evolução literária», ao dar lugar «à actualização de uma forma nova», permite encontrar «o acesso à compreensão da forma antiga, até aí desconhecida» (JAUSS, 1992, p. 94). O aparecimento de uma nova forma literária fornece os instrumentos para melhor se perceber uma literatura esquecida, a tradição literária do século XVII, que, por não ter sido transmitida por si própria, precisa de uma nova recepção que a actualize «seja porque ao mudar de orientação estética o presente se volte propositadamente para o passado para dele se apropriar, seja porque um novo momento da evolução literária lança uma inesperada luz sobre uma literatura esquecida, permitindo encontrar nela algo que não pudera ser anteriormente buscado» (JAUSS, 1992, p. 95). Ao falar-se de três séculos de esquecimento ou de “sequestro” do barroco, a unidade que mede a distância que vai da primeira leitura (de repúdio), à assimilação e à compreensão moderna é a própria resistência à recepção da obra:

Foi preciso, por exemplo, esperar pelo lirismo hermético de Mallarmé e dos seus discípulos para que se tornasse possível um retorno à poesia barroca, ignorada por muito tempo, e por isso esquecida, e, em especial, para que fosse possível a nova interpretação filológica e «renascimento» de Góngora (JAUSS, 1992, pp. 94-95).

Neste amplo espectro ou “síndrome” do regresso novecentista do barroco, cujas vertentes – é bom repetir – não se limitam apenas à literatura, mas interessam também à pintura, à música, passando pela arquitectura e pelo cinema e até pela sociologia

e antropologia - e mesmo pela moda. A discussão teórica sobre o problema do neobarroco tem, em alguns aspectos, certas analogias com o problema, já revisitado no primeiro capítulo, do barroco. Tal como acontece com este último, também o percurso do neobarroco está constelado por *transfers* semânticos, por atribuições mais ou menos legítimas, por sobreposições, por ambiguidades, ou por deslizos de uma disciplina para outra, e é por isso que, também neste termo e neste conceito, reina a confusão das línguas. Como o barroco, também o neobarroco deve a sua entrada no léxico teórico-acadêmico pelo uso que lhe foi dado pela crítica arquitectónica; as primeiras utilizações a revelar uma certa valência hermenêutica, ou seja, sem que “neo” não fosse apenas um simples prefixo, podem ser detectadas nas propostas de Gillo Dorfles. Foi ele quem, em 1951, retomando a lição de Brinckmann sobre a predição de um reflorescer de formas mais livres e barrocas, após um curto período de imobilidade e cristalização neo-clássica, reconheceu no neobarroco um «*novus ordo architetonico*», sem uma escola, sem uma doutrina, onde, contudo, apareciam «*diversi impulsi, ancora amorfi, diversi tentativi ancora embrionali e due o tre personalità singole già compiutamente evolute*» (DORFLES, 1984, p. 19), como em Mendelssohn, Scharoun, Steiner.

No mais amplo «debate sobre o barroco», naqueles anos mais vivo do que nunca, Dorfles, depois de ter apontado a Eugenio D’Ors muitos erros de interpretação, *in primis* o de não ter compreendido que o Barroco é algo de determinado e definido, ligado - histórica e esteticamente - a uma época individual (o século XVII), lembra que «*la nostra età può essere considerata semmai come il prolungamento e l’estrema propaggine (ed è solo in questo senso che intendo adottare qui l’appellativo di neobarocco)*» (DORFLES, 1984, p. 19). O neobarroco, então, enquanto discurso que decorre de certos rumos da arquitectura mais recente e mais viva, resulta «*non già una rinascita o un’imitazione barocca, ma solo un risvegliarsi di nuove forze plastiche e dinamiche che smuoveva le acque frigide e statiche dai dettami del Bauhaus gropusiano e dal successivo irrigidimento razionalista e neoplastica*» (DORFLES, 1984, p. 76) para definir aquele prolongamento e continuação da idade barroca na nossa época, que sobretudo

nell’architettura, ma anche nella pittura, nella scultura e nella musica, vede oggi ridivenire attuale lo spirito del Barocco, nell’accezione più felice di questo termine: inteso cioè come dinamismo contrapposto a staticità, come modulazione plastica contrapposta a quella geometrica, come umanizzazione e - diciamo pure - organicità, contrapposta alla frigida meccanicità e all’aridità tecnica (DORFLES, 1984, p. 54).

Hoje, a reflexão dorfliesiana sobre o neobarroco configura-se como proposta, quase profecia hermenêutica, no início da década de 50, contraposta à outra “falsa”, de D’Ors («Amanhã

será clássico»); proposta essa que teria acompanhado o seu autor ao longo destes anos, entre distinções e sistematizações terminológicas. E, se o escritor de *Du Baroque* foi não só apaixonado, mas também fiel – embora com certos arrependimentos – a uma categoria, Dorflès, por seu lado, tem conseguido defender as suas teses e constatar a exactidão da sua hipótese, em relação aos novos conceitos que a crítica foi adquirindo, depois de tantos anos (é de 1981 o seguinte fragmento), que o próprio define como «ilações de então»:

Credo, effettivamente di poter affermare oggi come molte delle più recenti spinte dissacratorie nell'arte visiva – dal postmodernismo architettonico al post-espressionismo pittorico – si possono senz'altro considerare come «neobarocche»: la presenza di un'esacerbata sensualità (più che sessualità), la ricerca d'una ambiguità dell'immagine [...], la rottura con i rigidi schematismi del Movimento Moderno, che rispecchia la rottura secentesca da parte d'un Borromini, rispetto alle rigide composizioni manieristiche coeve, e non.

E, ancora, abbandonando, il settore delle arti figurative, la visione, ad un tempo egocentrica del nostro universo personale, e geocentrica del nostro universo cosmico, che richiama subito alla mente le sconvolgenti scoperte di Galileo, le sue intuizioni attorno ad una nuova situazione umana e planetaria: proprio come oggi nuove evasioni dall'universo geofisico invischiano tanti giovani non più soddisfatti dell'ubi consistam materialista, e non ancora preparati per avventure del pensiero che sappiano prescindere dai puntelli della ragione o da quelli della religione [...] tutti questi elementi mi sembrano davvero permettere di ipotizzare la presenza di un parallelismo, non solo estrinseco ma molto più profondo, tra lo spirito dell'età barocca e quello d'una nostra – solo in parte affermatasi anzi forse di là da venire – età neobarocca (DORFLES, 1984, p. 63).

Antes de esta expressão ter sido retomada no título do livro de Omar Calabrese, o conceito de neobarroco transitaria do léxico das artes visuais para o de outras disciplinas, mesmo sem ter havido influência directa. Todavia, é preciso frisar que a potencialidade intrínseca ao significado de neobarroco não permite uma utilização unívoca do termo, ainda que se queira limitar exclusivamente à linguagem da arte. Daí deriva não só uma oscilação semântica, mas também uma verdadeira confusão terminológica, de tal forma que, na ampla acepção da denominação de neobarroco, como se vê em diferentes dicionários temáticos, podem coexistir certos *revivals* arquitectónicos da primeira metade do século XIX em Inglaterra e certas práticas *retro* na arte portuguesa dos anos 40 do século passado.

Foi, presumivelmente, da arquitectura que a crítica musical e literária extraiu a palavra neobarroco, ou melhor, talvez resida na relação, nas correspondências entre estas duas linguagens, a origem da sua difusão. Aliás, Gillo Dorflès tinha já instaurado,

em nome do barroco, um primeiro paralelismo entre a música e a arquitetura de hoje e estas mesmas artes de há três séculos: a comparação entre a estrutura “contrapontística” de um Bach, indisciplinador da estaticidade musical harmónica, e a estrutura cromática seis-setecentista que revolve a harmonia do edifício, é *pendant* daquela comparação entre o “atonalismo arquitectónico” dos edifícios neobarrocos actuais e a revolução musical que vai de Wagner a Hindemith, até à dodecafonía de Schönberg. A crítica insistiu muito nesta preocupação relativamente ao passado, no fascínio perante a sua história, reparou nas diferentes tentativas, por parte da música moderna, de a reescrever. De facto, é possível destrinçar, como escreve Deshoulières, já nos inícios do século XX, os primeiros sinais de regresso barroco, detectáveis em Schönberg ou no próprio Hindemith, de maneira que «le regard moderne aime y contempler le mis en jeu de sa propre théâtralité à travers les fonctions conventionnelles de l’impromptu baroque» (DESHOULIÈRES, 2000, p. 94). Mas é sobretudo a partir da segunda metade do século que não faltam exemplos de tentação neobarroca na ópera, quer como simples citação, quer como *pastiche* de mais amplas dimensões, que induziram a crítica musical a falar de autores “barroqueux”, fenómeno de interpretação que, segundo Beaussant, «consiste moins [...] en une restauration archéologique de la musique baroque, que en sa réinvention au 20<sup>ème</sup> siècle» (MOSE, 1996, p. 407).

Foi, contudo, Haroldo de Campos um dos primeiros a falar em obra neobarroca, no já citado artigo, *Obra de arte aberta* de 1955, onde antecipava a «afortunada» invenção de Eco e onde tentou formular uma primeira e provisória definição (ou, como a interpreta o próprio autor, uma “previsão programática”) de neobarroco ou de barroco moderno. O crítico-poeta brasileiro instaurava uma relação com o campo da música contemporânea e com um dos maiores expoentes da vanguarda francesa de então, Pierre Boulez, uma relação que, como veremos, levará a muitos futuros desenvolvimentos:

Pierre Boulez em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do “tipo diamante”, e enunciou a sua concepção de obra de arte aberta como de barroco moderno.

Talvez, esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez, das soluções convencionais.

Mas esta não é uma razão cultural para que nos recusemos a ser a tripulação de Argos. É antes um estímulo no sentido oposto (H. de CAMPOS, 1996, p. 5).

O depoimento biográfico de Haroldo de Campos, sobre o encontro de 1954, entre o músico e os poetas concretistas brasileiros, e sobre os acontecimentos posteriores, mais do que documento histórico-coreográfico, funciona como ligação hermenêutica na compreensão do clima cultural que está por detrás da primeira e liminar discussão sobre o neobarroco literário: os interesses para a música pós-serial na esteira de Webern, por um lado, e a admiração por aquilo que será definido como o arquétipo moderno da poesia visual, o *Coup de Dés* de Mallarmé, por outro, são as coordenadas de Haroldo de Campos para determinar aquela «afinidade “caósmica» (não por acaso se cita a expressão joyciana) entre a sua proposta (repare-se que ainda provisória) de neobarroco e a bouleziana «concepção da obra aberta, acessível a múltiplos percursos, “antidiamantina”» (H. de Campos, 1996: 5)<sup>8</sup>. Afinidades, trocas de problemáticas, correspondências (senão verdadeiras coincidências): tudo isto, na revisitação (*a posteriori*) genealógica do conceito de neobarroco, teria vindo a revelar-se nos trabalhos posteriores de Boulez. E, se o projecto de musicar o poema de Mallarmé tinha ficado por cumprir, o crítico brasileiro lembra ainda como o *maestro* introduziu «estruturas sintáticas mallarmeanas na sua técnica de compor (“forma aberta” e “acaso controlado”)» numa ópera como *Troisième Sonate* ou *Improvisations sur Mallarmé*, mas também no ciclo *Pli Selon Pli*, que retomava o verso do soneto *Remémorations d’Amis Belges* de Mallarmé. Há, enfim, uma passagem ulterior, quase obrigatória, que serve a Haroldo de Campos para realinhar os fios do discurso: se a Mallarmé coube o papel de espectro moderno de re-leitura e reapropriação da lírica barroca é, certamente, através do operatório conceito deleuziano de *pli* (mutuado, aliás, do poeta francês<sup>9</sup>), ou melhor, de *dobra* sobre *dobra*, de *dobra dobrante*, que o Barroco encontra a sua razão de existir, para além dos seus limites históricos determinados:

<sup>8</sup> Cfr. o «depoimento» de Décio Pignatari com o título «Poesia Concreta ou Ideográfica», primeiro testemunho teórico do concretismo publicado em Portugal, *Graal*, n.º 2, Junho-Julho de 1956.

<sup>9</sup> Paul de Man, na esteira de Striele, explica que: «A palavra “pli” é um dos símbolos-chaves do vocabulário tardio de Mallarmé, demasiado rica para tentar sequer resumir a série de correlatos semânticos que implica. Striele sugere com razão que um dos significados se refere ao livro, sendo o “pli” (dobra) a página por cortar que distingue o volume auto-reflexivo da mera informação contida no jornal não-dobrado e não-reflexivo», (DE MAN, 1999: 200-201).

Pour nous, en effet, le critère et le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension: pli selon pli. Si l’on peut étendre le Baroque hors de limites historiques précises, il nous semble que c’est toujours en vertu de ce critère, qui nous fait reconnaître Michaux quand il écrit «Vivre dans les plies», ou Boulez quand il invoque Mallarmé et compose “Pli selon pli”, ou Hantaï quand il fait du pliage une méthode (DELEUZE, 1988: 47).

É Gilles Deleuze quem aqui é evocado como síntese última da passagem conceptual de Barroco, enquanto «modo operatório histórico», a Neobarroco enquanto «prática semiótica contemporânea que “cita” o passado, retraduzindo-o – transfigurando-o – no contexto do presente, não por assimilação pura e simples de dois distintos contornos históricos, mas por metonímia, pelo reconhecimento de traços, de linhas de força contíguas e não-contíguas, por rastros dispersos, mas afins que se deixam reger

pela infinidade da dobra dobrante, pelo *pli infini*» (CAMPOS, 1996: 5).

Haroldo de Campos, através de Mallarmé e Boulez, “flirta” com Deleuze e, à proposta deleuziana de Barroco, que remete já não para uma essência, mas para uma função, para um signo distintivo, representado pela dobra que se dobra, que se reproduz ao infinito, é reconhecida uma carga conceptual libertadora que, pela sua radicalidade, chega a uma re-semantização do próprio Neobarroco como sendo neo-leibnizianismo. Sob a égide do filósofo da *Teodiceia*, Deleuze tenta, de facto, mostrar, através do conceito de *pli*, a existência de uma «ligne baroque qui passerait exactement selon le pli, et qui pourrait réunir architectes, peintres, musiciens, poètes, philosophes» (DELEUZE, 1988, p. 48). Tal como Leibniz nos ensinou a dobrar e a desdobrar no século XVII e como o Barroco levou esta operação ao infinito, também para nós, homens modernos, o problema é análogo: tendo consciência das novas maneiras de dobrar «nous restons leibniziens parce qu’il s’agit toujours de plier, déplier, replier» (DELEUZE, 1988, p. 189). Deleuze acredita no Barroco como sentido duma transição e, a partir do momento em que a razão clássica se desmoronou, sob os golpes desferidos pelas divergências, “incompossibilités”, desacordos, dissonâncias, este torna-se –paradoxalmente – na última tentativa de reconstituir a razão, «en répartissant les divergences en autant de mondes possibles, et en faisant des impossibilités autant de frontières entre les mondes» (DELEUZE, 1988, p. 111). O Barroco é, desde logo, a crise da razão teleológica, a sua missão trágica consiste em reconstruir o que se está a desfazer:

Les désaccords qui surgissent dans un même monde peuvent être violents, *ils se résolvent en accords*, parce que les seules dissonances irréductibles sont entre mondes différents. Bref, l’univers baroque voit s’estomper ses lignes mélodiques, mais, ce qu’il semble perdre, il le regagne en harmonie, par l’harmonie. Confronté au pouvoir des dissonances, il découvre une florescence d’accords extraordinaires, lointains, qui se résolvent dans un monde choisi. Cette reconstitution ne pouvait être que temporaire (DELEUZE, 1988, pp. 111-112).

A solução barroca, que passava pelos acordes, já não é praticável nos nossos dias, no “caosmos” do nosso tempo; será o advento do Neobarroco, de um verdadeiro Novo Barroco, que permitirá pensar, já não em termos de uma harmonia pré-estabelecida, mas «si les harmoniques perdent tout privilège de rang (ou les rapports, tout privilège d’ordre), non seulement les dissonances n’ont plus être “résolues”, mais les divergences peuvent être affirmées, dans des séries qui échappent à l’échelle diatonique et où toute tonalité se dissout» (DELEUZE, 1988, p. 188). Suspensa entre a epistemologia e a arte, a definição de Neobarroco é, ao mesmo tempo, um desafio (não só taxonómi-



co) à compreensão do carácter da nossa época e seus resíduos artísticos e, sobretudo, uma forte reivindicação da possibilidade conceptual de o barroco interromper toda a linearidade temporal entre passado-presente-futuro:

Viendra le Néo-baroque, avec son déferlement de séries divergentes dans le même monde, son irruption d'impossibilités sur la même scène, là où Sextus viole *et* ne viole pas Lucrèce, où Cesar franchit et ne franchit pas le Rubicon, où Fanf tue, est tué et ne tue pas ni n'est tué. L'harmonie traverse une crise à son tour, au profit d'un chromatisme élargi, d'émancipation de la dissonance ou d'accords non résolus, non rapportés à une totalité. Le modèle musical est le plus apte à faire comprendre la montée de l'harmonie dans le Baroque, puis la dissipation de la tonalité dans le Néo-baroque : de la clôture harmonique à l'ouverture sur une polytonalité, ou, comme dit Boulez, une «polyphonie de polyphonies» (DELEUZE, 1988, p. 112).

### 3. A inversão ideológica do Barroco

Deleuze propôs-se “inventar o Barroco” nos finais da década de 80 e, não podendo prescindir de todo um pensamento de matriz francesa, relativo às derivas modernas e pós-modernas do barroco desta década, filiou-se nestas que, aliás, têm origem nas propostas críticas daquele que poderá ser o intermediário entre a Europa e a América Latina, Severo Sarduy. Este mesmo filósofo chegará a afirmar que hoje já não é a razão teleológica que está em crise e em fragmentação, mas sim a razão humana, aquela que saiu das Luzes e «dans nos tentatives pour en sauver quelque chose ou pour la reconstruire, nous assistons à un néo-Baroque, qui nous rend peut-être plus proches de Leibniz que de Voltaire» (DELEUZE, 1990, p. 221). Antes, porém, de encarar o problema das versões modernas/pós-modernas do barroco, é preciso demorarmo-nos um pouco na questão que a última frase do filósofo francês permitia já entrever: o modo como a conceptualização do barroco, através da reactivação do neobarroco, já não tem um carácter substancialista mas relacional, por outras palavras, como se atribuem certos valores, condições, reposições ao barroco, em conformidade com a circunstância em que é activado. Mais uma vez se justifica a eficácia estratégica do conceito.

De facto, a afirmação de Deleuze não representa mais do que a súmula de um processo crítico-historiográfico chamado “inversão ideológica do barroco”, discussão começada algures, na América Latina, nascida originariamente de diferentes pressupostos teóricos e históricos, graças ao papel mediador da “obra central” de Sarduy e que teve o seu maior alcance e desenvolvimento em França. De alguma maneira, gostaríamos de pensar, por assim dizer, num *mapa neobarroco*, onde as várias vozes, até em planos e em contextos muito longínquos, comuniquem entre elas, tal como, no fim de contas, a reconstrução de Haroldo de

Campos mostra, frisando a relação entre os contributos sul-americanos e europeus sobre o neobarroco. Talvez por isso não espante que seja o próprio Sarduy quem interpreta o Barroco como arte da revolução:

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución (SARDUY, 1999, p. 1404).

Sarduy torna a lançar o escandaloso desafio de se ser barroco: actualidade do barroco por subversão, por escárnio, por dispêndio, por paródia. O *Barroco* de 1974, no rasto de Lacan<sup>10</sup> e Derrida (mas também e, talvez, mais decisivamente do Bataille de *La notion de dépense*), revela à Europa a outra face da sua moeda através da prática artística: contra toda a noção de «útil», seja ela a economia burguesa, ou a sua linguagem da informação, o barroco contemporâneo instala-se, para além do funcional, no espaço da superabundância, da dissipação e do resíduo ou, parafraseando Bataille, para além do «limite do útil». Com Sarduy, a prática barroca que parecia colocar-se nos antípodas de todas as estéticas modernas, *inclusive* da marxista, torna-se recuperável “por subversão”, não apenas ao nível simbólico, como «causa justa», mas até na revolução cubana:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido moralista y “natural” – como el círculo de Galileo – en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse – ese suplemento de valor – subvierte e deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo (SARDUY, 1999, p. 1250).

O barroco tinha sempre funcionado como conceito político, porém, agora e pela primeira vez, o espelho inventado pelos contemporâneos já não reflecte os antigos juízos e preconceitos do Neoclassicismo, do Iluminismo, do Romantismo e do Positivismo, mas inverte a acusação feita ao Barroco por ter sido o veículo reaccionário, irracional e obscurantista da Razão (quando a mesma razão era subversiva) de toda a cultura “dirijida” das monarquias centralistas e da Igreja (MARAVALL, 1975). Benito Pelegrin define como “renversement de la perspective” o processo que fez com que o barroco hoje, perante a Razão que as Luzes, a Ciência e o Liberalismo tecnocrata institucionalizaram,

<sup>10</sup> É conhecido o seminário de Jacques Lacan com o título de (intencionalmente retórico?) «Du Baroque», onde se declara explicitamente *rangé* ao lado do barroco: «Le baroque c’est la régulation de l’âme par la scopie corporelle. Il faudrait une fois – je ne sais pas si j’aurai jamais le temps – parler de la musique, dans le marges. Je parle seulement pour l’heure de ce qui se voit dans tout les églises d’Europe, tout ce qui s’accroche aux murs, tout ce qui croule, tout ce qui délice, tout ce qui délire. Ce que j’ai appelé tout l’heure l’obscénité – mais exaltée», (Lacan, 1975, p. 105).

se apresente (graças e pelos seus caracteres de irracionalidade, de insensato, de dissidência) como subversivo de toda a Ordem, antiga ou nova que seja (PELEGRIN, 1983, p. 38). Desde os colóquios de Cerisy (BENOIST, 1983) em 1982, onde foram explicitamente evocados Sarduy e Lacan, que se assiste, portanto, à metabolização desta inversão ideológica do barroco, por parte de muita da produção teórica francesa (até se falou em sentimento de culpa perante a tradição recusada), tendo até sido ela a afirmar, em diversas variações, a fórmula segundo a qual é verdade que, para o racionalismo do século XVIII, a arte (posteriormente apelidada de “barroca”) estava ao serviço do Poder; nos finais do século XX, essa mesma arte mostra o seu vulto progressista, quando não propriamente subversivo, em relação ao racionalismo institucionalizado.

Les philosophes de l’histoire et, plus, généralement, toutes les logiques linéaires et univoques résistent mal au choc de la modernité. On assiste donc à une inversion des positions. Le baroque, au XVIIe siècle, s’efforçait, en vain, de contrôler une raison qui avait alors partie liée avec le progrès et la liberté de l’esprit. Le rationalisme moderne s’est laissé contaminer par le productivisme ambiant : sous ses masques divers, dialectisant, pragmatiste, technocratique, il prêche la soumission aux impératifs de la rentabilité économique et de l’utilité politique. Les baroques d’aujourd’hui partent moins en guerre contre en guerre contre ce rationalisme sclérosé qu’ils ne contestent, non sans angoisse, sa crise, la crise de ses catégories, de ses codes, de ses ordres (GUERIN, 1983, p. 356).

Esta reflexão, ainda mais aprofundada por Guy Scarpetta, conota implicações pós-modernas no momento em que trava uma luta iconoclasta contra todos os princípios modernos de progresso da história, da arte, do homem, defendidos pelas vanguardas novecentistas. A posição pelegriniana, que inverte a equação Barroco=Reacção *versus* Razão=Revolução, como sendo de impossível aplicação à nossa realidade contemporânea, será elogiada por Scarpetta pelo facto de Pelegrin ter conseguido demonstrar como a história pode inverter, por vezes, os seus valores e como, sobretudo, nenhum estilo e nenhuma cultura em geral podem ser condenados em nome de um sentido, de uma direcção unilinear e irrevogável da história. Contudo, esta posição, *ainda moderna*, de Pelegrin pecaria por uma sobreposição crítica (típica do marxismo) que confunde o nível artístico com o político, isto é, quando a arte é sempre o veículo de uma ideologia. A subversiva actualidade do barroco, segundo Scarpetta, consiste (e isso é um pouco o *leitmotiv* quer de *L’impureté*, quer de *L’artifice*) não tanto numa arqueologia, mas numa verdadeira retroacção, em que, ao entrarmos num barroco historicamente definido, somente nos será possível a sua reapropriação a partir do presente; daí que

c'est précisément parce que je ressens le caractère actuellement «subversif» du recours au Baroque que je suis amené à percevoir autrement (non en historien, mais en «contemporain») Gracián ou le Bernin [...] c'est parce que le mythe du progrès en art fonctionne de moins en moins que je puis aimer Góngora ou les frères Asam, non en tant que «précurseurs», mais *comme* des contemporains, -pour leurs singularité. (SCARPETTA, 1985, p. 360-361)

Para Scarpetta, em suma, a mudança ideológica do barroco é viável apenas com a condição de sair, ou melhor, de tentar sair, uma vez por todas, daquilo a que ele próprio chama de “dezanovismo”, isto é, do século XIX, das grandes utopias e ideologias surgidas da idade das Luzes (SCARPETTA, 1991, p. 21).

Entre muitas e diferentes hipóteses, esta resulta apenas numa das modalidades de “retorno”, que o mesmo autor aceita apelidar como pós-moderna. Nos antípodas desta “invention postmoderne du baroque”, pode colocar-se a produção (a vários níveis) poética, teórica e crítica dos representantes do experimentalismo português e nomeadamente de E.M. Melo e Castro e Ana Hatherly. Ambos, depois da breve (embora intensa) estação da última vanguarda literária em Portugal - não por acaso auto-definida *barroco-experimental* - seguiram, respectivamente, por um lado, o caminho de uma revisitação crítica do “já feito” poético, muitas vezes adaptando-a aos novos horizontes de discussão, por outro, o caminho virado para o interesse historiográfico da cultura do barroco, que eles próprios tinham pretendido resgatar *via revolutionis*, desembocando em estudos eruditos sobre esse século.

De facto, a partir do momento em que a vanguarda experimental portuguesa, retomando as sugestões sul-americanas e, nomeadamente, brasileiras de Afonso Ávila (a famosa proposta de «rebelião pelo jogo») e do grupo concretista de São Paulo, reivindica, por si própria e postumamente à sua própria efémera existência, a tradição barroca, nunca deixará de manter separados o plano estético do plano ideológico; como explicou E. M. Melo e Castro, se é lícito assumir a produção barroca como herança, fazendo de si próprios, pelo menos em parte, como representantes da vanguarda, «sucessores» do barroco, fica por definir o problema da recolocação, ao nível ideológico, dos restos desta herança. Herdeiros, sucessores, repare-se neste ponto, já não “contemporâneos” à maneira de Scarpetta, entre eles (experimentalistas) e o barroco instala-se uma diferença. Portanto, o duplo gesto crítico de Melo e Castro, já levado a cabo em 1976, que consistiu em: a) uma descontextualização histórica em relação aos séculos XVI, XVII, e XVIII e b) uma recontextualização em relação à segunda metade do século XX nossa contemporânea (MELO E CASTRO, 1976), talvez se torne

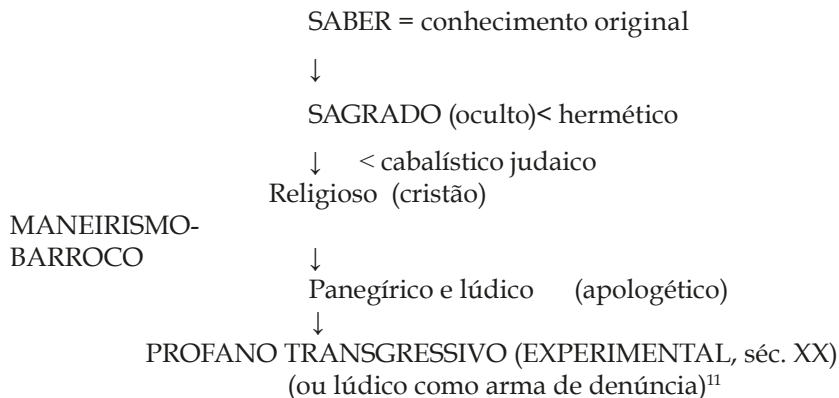
no melhor contributo teórico da vanguarda relativamente ao conceito ideológico de barroco. O barroco, longe de ser entendido nos seus aspectos sociológicos de época ou de cultura da Contra-Reforma, da Inquisição, do Jesuitismo, transforma-se, na ressemantização dos poetas da década de 60 e 70 em Portugal, numa arma de resistência e de luta contra o regime salazarista, que pode apenas reevocar o Seiscentismo na comum característica de serem ambos períodos sem liberdade de expressão. Aos poetas experimentalistas, para citar Melo e Castro, não interessava o período histórico em si, dos séculos XVII e XVIII, mas sim a potencialidade dinâmica da ideia de barroco, sobretudo à luz de uma perspectiva construtivista-combinatória, centrada quase exclusivamente nas suas vertentes lúdico-formalistas e concreto-visuais. No contexto nacional, nas últimas duas décadas da ditadura salazarista, a inversão ideológica do barroco torna-se significativa. Por detrás da prática estética barroca, está um inteiro projecto político moderno que faz com que a poesia experimental, ao reivindicar o barroco, o torne num instrumento de abertura e dissolução dos discursos repressivos e coercivos do Poder. Mesmo quando a prática poética deu lugar à investigação erudita, como no caso de Ana Hatherly, que tentaria reconstituir uma arqueologia da Poesia Experimental a partir do maneirismo e do barroco, o problema da legitimação ideológica do passado, num contexto moderno, continuará a atormentar; ou melhor, o próprio horizonte contemporâneo de expectativa reclamará a justificação daquelas épocas. O melhor exemplo de inversão ideológica provém dos documentos que testemunham o diálogo entre Ana Hatherly e Melo e Castro. Foi este que, numa carta enviada à autora de *A Experiência do Prodígio*, datada de 26/10/1983, indicou alguns «reparos a fazer», relativamente à publicação do volume supracitado:

Não me parece que seja correcto dizer (como está na Introdução, pág. 13) que: «entre as obras dos maneiristas e dos barrocos e as dos poetas de vanguarda da segunda metade do nosso século» se podem encontrar «perturbantes paralelos estéticos e ideológicos».

Parece-me que quanto aos paralelos estéticos não há dúvida. Mas quanto aos ideológicos é que não. [...] De facto a ideologia da Contrarreforma não é a nossa hoje nem foi a nossa no período da resistência à censura do Fascismo – através da escrita e da desconstrução dos discursos oficiais Impostos.

Parece-me exactamente OPOSTA! Mesmo que alguns frades tenham recheado os seus panegíricos de subreptícias denúncias. [...]

Julgo que se poderá esquematizar a seguinte evolução:



O barroco, como se pode constatar, só através da reescrita experimental teria sido capaz de desencadear a carga subversiva necessária às contingências do tempo: a invenção da tradição por parte da vanguarda justifica a luta num determinado período histórico, mas não só, adapta-se também às condições e aos novos desafios do presente.

E se, nos anos do regime, resistir significava recriar o que “nos é intrínseco”, ou seja, segundo a proposta de Melo e Castro, aquilo que é representado pelos modelos criativos do barroco e do experimental, ao longo dos anos o valor político da redescoberta barroca virá a definir-se até reconhecer que «é, isso sim, como função textualmente pertinente que o barroco caracteriza a impertinência da prática poética da 2ª metade do século XX, tanto quanto agente capaz de desmontar os discursos dos poderes ditatorialmente instituídos (da década de 60) como dos novos poderes democráticos sustentados à sombra de valores económicos dum neoliberalismo muitas vezes irresponsável e selvagem» (MELO E CASTRO, 1990, p. 85). Melo e Castro parece subscrever, portanto, as palavras de Benito Pelegrin, ao admitir, na sua historicização pessoal (muitas vezes paradoxal “auto-historicização”) da vanguarda portuguesa (a única que, segundo ele, merece o nome de neobarroca), que o Barroco «agora, na sua recontextualização contemporânea como neobarroco, ele assume as funções duma cultura marginal, contestatária e renovadora procurando a utilização criativa dos novos meios de comunicação massiva e fazendo sobre eles uma reflexão construtiva» (MELO E CASTRO, 1990, p. 85). Se é verdade, porém, que toda a produção literária de Melo e Castro é atravessada por um desnível (mais ou menos profundo) entre a sua actividade de poeta e de crítico militante, é preciso não esquecer que é a ele - ao historiador, a esta espécie de Breton do experimentalismo português - que se deve a tentativa de, ao longo dos anos, «desambiguiser le processus de reprise du baroque» (MOSER, 1996, p. 417), fixando-lhe o significado político, mostrando o contributo estético desse processo para a sua própria poesia e para a de outros experimentalistas. Contudo, veremos mais adiante

<sup>11</sup> Cfr. *Espólio de Ana Hatherly*, caixa 8 [Res. N57], Biblioteca Nacional de Lisboa.

que esta tentativa, embora caracterizada pela actualização permanente dos estudos, acabou muitas vezes por se transformar numa reflexão da experiência vanguardista, relativamente ao problema do barroco e do neobarroco, *pro domo sua*.

#### 4. O Neobarroco: Versões (Pós)-modernas

*Eu diria que é barroca a etapa final de toda a arte,  
quando esta exhibe e delapida os seus meios.*

Jorge Luis Borges

História, memória, esquecimento: é através desta tríade que se atravessa a fronteira crítica entre as modalidades modernas ou pós-modernas de retorno do barroco. Ao falar em inversão ideológica do barroco, aceitou-se a hipótese de que a Modernidade era de tipo “utópica”, na acepção scarpettiana: modernidade como produto (e projecto na terminologia de Habermas) do Iluminismo, confiante no progresso do homem, segundo uma visão optimista do mundo e da sua história. Só se o barroco fosse entendido como pré-moderno, e em oposição às Luzes da razão, o seu retorno (moderno) poderia ter sido invertido e, por conseguinte, recebido como libertador de tudo o que a modernidade utópica tinha acabado por reprimir para que pudesse triunfar. Todavia, seguindo Moser, outro tipo de modernidade pressupõe uma outra atitude perante o barroco. Uma modernidade que, desta vez, já não utópica, mas sim melancólica, como foi definida por Walter Benjamin, onde a história, em oposição à natureza, (enquanto permanência), é a própria natureza, mas à mercê da morte, tornada «significante apenas nas estações da sua decadência». Se o luto pela perda da totalidade transcendente é o traço típico do homem barroco, cujo futuro – já não utopia de um longínquo porvir – fica para trás, num passado distante, do qual está irrevogavelmente separado, a melancolia de ser inactual, “póstumo”, representa o espelho da escrita, da alegoria barroca, que vai acumulando vestígios, restos, ruínas do e no tempo, fragmentos espalhados.

Se, por um lado, a imanência material de um mundo em ruína é aniquilada pela alegoria que tem o poder de atribuir (até arbitrariamente) significados às coisas que residem para além desta precariedade, por outro, o seu limite não faz senão que se confirme o sentimento de perda, de esvaziamento de tudo.

Em conformidade com esta concepção de “moderno”, o retorno do barroco não seria mais do que um retorno da consciência melancólica depois do insucesso das grandes narrações utópicas da primeira modernidade: o barroco, na perspectiva de Buci-Glucksmann, constituir-se-ia não apenas como uma razão - propriamente barroca - *outra* dentro da modernidade («diferente da dos pensamentos do progresso»), ou melhor nascida das suas

<sup>12</sup> A procura de uma definição da “caótica” socialidade pós-moderna, enquanto *barroquização da existência*, baseada na análise da transformação da ética em estética, leva Maffesoli (1990, p. 201) a utilizar a noção de “sensibilidade barroca” para explicar como a existência, considerada integralmente, se pode tornar numa obra de arte: «Les diverses réincarnations de la sensibilité baroque sont toujours intervenues en période de turbulence. La nôtre n’y échappe pas. Le passage de la modernité à la postmodernité est l’occasion de nombreuses mises en question de ce qui était jusqu’alors des évidences. On ne satisfait pas d’une Histoire souveraine et linéaire, le projet politique n’exerce plus la même fascination, la nature n’est plus ressentie comme la raison ultime de toute vie en société. Non pas que ces éléments n’existent plus, mais ils ne sont plus pris isolément, ils s’inscrivent dans un ensemble qui dépasse et englobe chacun d’entre eux. [...] A l’image de l’apparent désordre d’une église baroque toute en or flamboyant, en frise végétale et en niches de saints, mais dont l’ensemble fait sens, il y a dans la baroquisation post-moderne une logique interne qui assure l’équilibre des masses, tribus et énergies composites. Il s’agit d’un ordre mobile, mais qui tout en étant flexible n’en est moins particulièrement résistant».

<sup>13</sup> Para o sociólogo português, o Barroco, sendo uma metáfora cultural que define uma forma de subjectividade e sociabilidade, é apenas um dos três tipos (juntamente com a “fronteira” e o “Sul”) daquilo a que chama *subjectividade da transição paradigmática* (SANTOS, 2000, p. 321).

<sup>14</sup> «On essaie donc de détacher les matériaux culturels barroques,

contradições, emergida sempre «do abismo de uma crise»), mas sobretudo como uma *Raison de l’Autre*, «de son excès et de ses débordements» (BUCI-GLUCKSMANN, 1984, p. 13). O barroco torna-se, então, moderno quando «la mélancolie a désormais pour objet l’espoir perdu d’une totalisation future, c’est à dire la modernité utopique en ruines» (MOSER, 1996, p. 415): enfim, essa mesma melancolia, espécie transcendental de “maneira”, seria o efeito do pensamento, o fundo escuro, o impensável, o furor «neo-barroco». Por isso, não é por acaso que é a própria Buci-Glucksmann a extrair do *Trauerspiel* benjaminiano a possibilidade de repensar o neobarroco como alegoria do carácter de complexidade e instabilidade ontológica do mundo onde vivemos depois da catástrofe «en que el fragmento, las ruinas y el carácter óptico de todo lo *real*, serían los índices de una historia saturniana» (BUCI-GLUCKSMANN, 1993, pp. 15-16). Neste sentido, a maneira neobarroca viria a constituir-se como anamnesis estética, já não em forma de simples repetição do passado, mas como “memória”, «alegoria do presente» capaz de reescrever o seu palimpsesto estilístico através da utilização dos jogos da linguagem.

Porém, a partir do momento em que, através da reutilização dos materiais fragmentários, a reciclagem dos resíduos condena à morte estes mesmos materiais, subtraindo-os ao próprio sentido histórico com um gesto de esquecimento voluntário, acontece que, por um lado, a reciclagem leva à despedida do projecto intrínseco à modernidade utópica; por outro, o barroco é submetido a um processo pós-moderno de reutilização.

Dans ce sens, le retour du baroque est à la fois moderne et postmoderne : en tant que rétablissement d’une conscience mélancolique, il appartient à la modernité de type benjaminienne, tandis que, dans son mode de fonctionnement qui relève d’une esthétique du recyclage déhistoricisant, il est postmoderne (MOSER, 1996, p. 415).

Para Walter Moser, ao pós-moderno – que tem menos a ver com uma época específica, do que com uma relação com os materiais culturais do passado – é possível reconduzir uma dupla atitude, detectável sobretudo nas propostas de Scarpetta e de Deleuze, mas, adiantamos nós, (embora em planos diferentes), também nas de Omar Calabrese, de Michel Maffesoli<sup>12</sup> ou, mais recentemente, de Boaventura de Sousa Santos<sup>13</sup>. É, portanto, possível reconhecer um *gesto negativo*, que estaria desinteressado do conteúdo histórico do Barroco, que ostentaria apenas indiferença para com as suas contingências temporais<sup>14</sup> e que permitiria a reciclagem dos seus elementos, uma vez que estes estariam totalmente des-historicizados. Mas podemos também reconhecer um *gesto positivo*, capaz de inventar o seu próprio barroco, à maneira deleuziana - «il s’agit de savoir si l’on peut inventer un concept capable (ou non) de lui donner l’existence» (DELEUZE, 1988, p. 47) -, capaz de pôr os



**Continuação nota 14**

le plaisir esthétique qu'ils procurent, la fréquentation de textes, la visite des monuments, etc. de ce qui les aurait conditionnés à l'époque baroque» (Moser, 1996: 411).

<sup>15</sup> O uso da palavra *pós-moderno* (o título do subcapítulo é mesmo «Reflexão pós-moderna») é abolido na terminologia scarpettiana por explícita admissão do próprio crítico na fictícia «Conversa» de *L'artifice* (p. 17), em que é lembrada a renovada necessidade (já exposta, de facto, em 1985) de não “aderir” a semelhante noção. (Scarpetta, 1991).

materiais culturais do passado «au service d'une cause ancrée de l'aujourd'hui» (MOSEER, 1996, p. 412). A recusa do esquema linear da história, típico do evolucionismo modernista, tal como a recusa de um modelo *in absentia Historiae*, produto de eternos retornos, de ciclos e de repetições, desemboca numa nova visão – pós-moderna – da história, concebível como um processo de «*diversas histórias*», de «estratos», de «heterogeneidades temporais», de «efeitos de retroacção», de «coisas feitas», de «um universo onde se foge ao tempo». Como afirma o próprio Scarpetta, quando declara a entrada no Barroco, para o qual não é possível voltarmo-nos, pois que este está precisamente à nossa frente:

Comme si la linéarité historique avait été retournée, redistribuée. C'est, peut-être, la seule acception possible, pour moi, de l'attitude postmoderne: savoir que l'invention ne coïncide pas forcément avec la négation du passé, et la production du nouveau à tout prix, sans mémoire. [...] il ne s'agit pas de revenir en arrière, mais, par exemple, de réécrire l'histoire, autrement (SCARPETTA, 1985, p. 358)<sup>15</sup>.

O retorno do barroco no século XX, enquanto retorno do “reprimido”, consistiria, pois, num espaço de diálogo, relacional, característico de uma temporalidade paralela em que os artistas de hoje, Lezama Lima por exemplo, dialogam com Gôngora ou adoptam/adaptam Gracián; mas se é legitimamente admissível atribuir ao século XVII a origem do barroco, quanto mais a memória dele se distancia e dele se esquece, tanto mais os materiais do passado barroco podem ser reciclados num contexto contemporâneo. A memória histórico-cultural, arrastada pelo esquecimento da tradição, pode apenas participar de uma memória despedaçada, que usa exclusivamente o que precisa, o que melhor se adapta à sua nova reelaboração artística. Reciclar o barroco, na expressão de Calabrese, inscreve-se numa prática mais ampla de reciclagem cultural que, por constituir uma metáfora epistemológica, contribui para desvendar os sintomas da cultura contemporânea de carácter predominantemente citacionista ou mesmo “canibal”. Assim, a reciclagem cultural, portanto, por um certo lado, recorre directa e explicitamente aos materiais barrocos, através de formas de citação, de releitura, de colagem, de transposição, de paródia; por outro, ao contrário, experimenta uma des-historicização pós-moderna dos mesmos materiais, cujo uso já não necessita de ser legitimado pelo seu conteúdo histórico (a pertença ao barroco, por exemplo), mas apenas regulamentado por estruturas imanentes ao próprio contexto estético. Por outras palavras, esta versão pós-moderna do retorno barroco prevê que o autor esqueça a proveniência do material cultural, que “desdenhe” da sua proveniência histórica para o utilizar apenas naquilo que ele é, naquilo que dele fica, no tempo presente. A dialéctica pós-moderna de esquecimento/memória, inerente a esta prática, compreende-se melhor quando comparada com o

processo de interferência cultural que o transplante da estética europeia em solo americano<sup>16</sup>, no século XVII, subentende. O gesto historicamente desenvolvido de um olhar atual, por assim dizer, “sem recordações”, dirigido para o barroco (cuja audácia crítica foi contrariada por alguns<sup>17</sup>) e correspondente a uma fragmentação voluntária da memória, remete não só para uma nova concepção da História, mas também para uma nova lógica de produção artística:

Dans une logique du recyclage culturel, les matériaux devenus disponibles sont ainsi mis à un nouvel usage, insérés dans une nouvelle construction culturelle, ancrés dans un nouveau lieu, investis d’une nouvelle signification, ils entrent dans l’établissement d’une nouvelle identité (MOSER, 1998, p. 79).

Também o «neo» do barroco de Calabrese, que poderia reevocar, tal como o «pós», a ideia de repetição, de retorno, recusa, desde logo, a hipótese de uma qualquer retoma da tradição e dos cursos e recursos históricos. Omar Calabrese, reformulando o conceito de barroco como «categoria da forma», da expressão e do conteúdo (em competição com a morfologia do “clássico”), tenta uma formalização teórica de fenómenos actuais da cultura, de forma a defini-los como «neobarrocos» (em substituição do abusado pós-moderno que, muitas vezes, nem sequer coincide com os objectos que se pretenderam etiquetar com este nome).

Para o semiólogo, é possível alcançar uma definição da estética neobarroca, tanto em termos de universalidade do gosto quanto nos de especificidade epocal, apenas no momento em que, afastadas todas as soluções que previam uma sobreposição da forma sobre a história concreta (Wölfflin, Focillon, D’ors), o «barroco» passe a ser entendido como «non solo o non tanto un periodo determinato e specifico nella storia della cultura, ma un atteggiamento generale e una qualità formale dei messaggi che lo esprimono» (CALABRESE, 1991, p. 16). Mais uma vez o que está em jogo é a história: se, de fato, Calabrese pode ainda aceitar uma solução (embora de compromisso), a sua proposta é «tornar “rigoroso” o formalismo, evitando-se tanto a contradição com a historicidade como a debilidade de situações classificativas casuais e empregadas dedutivamente» (CALABRESE, 1988, pp. 33-34). Como a história já não é o lugar de manifestações de continuidades, mas de diversidades, é nela que se pode entrever, apenas empiricamente, o aparecimento de formas em competição – clássico *versus* barroco – e, especificamente, a detecção de figuras (essas, sim, historicamente determinadas). «A [história] não se torna», adverte Calabrese, «de modo algum na fonte de uma classificação exclusiva» e, por isso, «fechamos a última porta aberta nos confrontos da história» (CALABRESE, 1988, p. 39):

ci può essere del barocco in qualsiasi epoca della civiltà. Barocco è insomma quasi una categoria dello spirito, contrapposta

<sup>16</sup> Moser, ao retomar as análises sobre a «miscigenação» de Janice Theodoro, examina a prática pós-moderna de retorno do barroco através da fórmula «imitar sem recordar», típica do artista indígena, que pode copiar – ou melhor, que pode aprender a copiar – o modelo estético europeu (uma igreja, uma estátua, um soneto) conforme uma fiel reprodução técnica e formal, embora não possa recordar (no momento da «descodificação»), porque a sua memória cultural é outra relativamente à aquela do artista europeu.

<sup>17</sup> Cfr. sobretudo as posições “neo-retoricistas” de G. Morpurgo-Tagliabue (1987) e de João Adolfo Hansen (1989; 1994).

a quella di classico. [...] A me pare che la contrapposizione fra i due termini possa essere riproposta nell'ambito del gusto contemporaneo, e addirittura in quello dei giudizi di valore (Calabrese, 1991: 16).

Eis como em *A Idade Neobarroca*, Calabrese conota a polaridade das duas categorias

Por «clássico» entenderemos substancialmente categorizações de juízos fortemente orientadas para as homologações estavelmente orientadas. Por «barroco», entenderemos, pelo contrário, categorizações que «excitam» fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores (Calabrese, 1988: 39).

Uma vez estabelecidos os modelos morfológicos do clássico e do barroco (que viriam a conviver na história conforme uma prevalência quantitativa e qualitativa), a procura do «neobarroco» consiste no levantamento de “figuras”, como manifestações históricas de fenômenos, e na tipificação de formas, enquanto mutação daqueles mesmos modelos. Neste sentido, a estética neobarroca, que – lembre-se – participa da adequação (ou mesmo da adesão) da arte a um mais geral «espírito da nossa época», caracteriza-se por fenômenos culturais que, *por excitação*, ressaltam em comparação com outros, num determinado momento da vida da sociedade. O esforço hermenêutico de Calabrese foi o de reconhecer, dentro de um elevado número de artistas coevos e seus objectos, a urgência, ou melhor, a emergência de certas linhas de força formais, que viriam a ser explicitadas numa sistemática teoria das formas, baseada (um bocado à maneira de Wölfflin) em nove duplas de categoriais: ritmo e repetição, limite e excesso, pormenor e fragmento, desordem e caos, instabilidade e metamorfoses, nó e labirinto, complexidade e dissipação, “quase” e o “não-sei-quê”, distorção e perversão.

Segundo a perspectiva de Remo Ceserani, na esteira de Jameson, identificar a arte ou a literatura pós-moderna com uma determinada poética, com um estilo, com um sistema retórico coerente e restrito, tal como a proposta «neobarroca» de Calabrese pretendeu fazer, significa cair numa armadilha (CESERANI, 1997, p. 135). É também por isso que, aqui, nos limitamos a falar de atitude ou estratégia pós-moderna perante o barroco e a sua constituição como neobarroco, evitando escorregar, num terreno de si perigoso, para outras ambiguidades como a de identificar, *tout court*, Pós-moderno e (Neo)barroco. Aqui retomamos e aceitamos a acepção jamesoniana de Pós-moderno como condição histórica em que podem, mesmo, coexistir vários estilos (cuja recusa na descrição não foi, contudo, suficiente para que Jameson não caísse em tentação) ou estratégias representativas: o fim da procura de um estilo inimitável, substituindo-a pela

voluntária e difusa imitação de estilos mortos ou vivos, pela paródia e pela manipulação de géneros e de formas, pelo gosto do *pastiche*, mas também por um decorativismo sumptuoso, a intensa relação com outros meios expressivos. É por isso que estamos dispostos a ver o Barroco – até nos seus elementos de identidade (alegoria, culto da imagem, da aparência, do lúdico) com a cultura contemporânea – e a sua prática atual como Neobarroco (intertextualidade, gosto pelo simulacro, pelo *pastiche*) incluídos na pós-modernidade, de maneira a que ela, todavia, não se sintetize somente nestes elementos<sup>18</sup>. Assimilável a esta proposta teórica é a reflexão de Luigi Russo, que se opõe à pretensão de atribuir ao Barroco histórico o valor de “pré-história” do Pós-moderno; se, de fato, não faltam na cultura pós-moderna referências, escolhas pessoais de gosto, tais como uma real adesão ao Barroco (não raramente superficial), forçar as analogias resultaria de um duplo e grave erro: histórico e teórico.

D'une part, on situe le Baroque dans une ligne génétique et évolutive qui n'appartient pas à notre ascendance directe, mais à peine à notre pool chromosomique: de l'autre, le postmoderne se qualifie justement par la rupture de tout le lien de continuité avec ce qui précédé, et le choix de le libre affinité d'époque.

En conclusion, le Baroque n'est pas notre préhistoire, car il insiste dans une histoire différente, qui est épuisée aux débuts de la modernité, et qui est devenue pour nous une topique archaïque. Pourtant c'est pour cela, au-delà de toute contiguïté fictive, que le Baroque peut constituer un répertoire inépuisable de matériaux hétérogènes précieux aussi pour construire notre postmodernité (RUSSO, 1990, p. 66-67).

Para evitar, portanto, uma sobreposição entre neobarroco e pós-modernidade, que acabaria por trair o carácter desta última, marcado por uma resistência a toda a definição estética e estilística *totalizante*, poderíamos repetir a criteriosa proposta de Ezio Raimondi, para quem, mais do que perguntar-nos se o barroco é moderno ou pós-moderno, seria melhor «aceitar que esteja em suspenso tal como outras situações humanas, relacionadas com os equilíbrios possíveis» porque «no espelho da cultura o barroco pode também ser uma daquelas faces, através das quais se pode ver melhor uma parte da nossa» (RAIMONDI, 1995, p. 19).

<sup>18</sup> Escreve Benito Pelegrin (1990:37): «Quant à la notion encore très discutée et contradictoire (ou abandonnée) de Post-moderne, si son abandon de la notion de progrès et de linéarité de l'Histoire, si son refus de croire à l'Avant-Garde et à la nouveauté, lui permettent, de se réclamer de catégories anciennes tirées vers le contemporanéité, par la même, elle se différencie du baroque qui, lui, avait foi en sa nouveauté et dans le progrès. De sorte que si le Baroque ou le Néo-baroque sont compris dans la Post-modernité, celle-ci ne peut se résoudre à eux».

### Abstract

*The invention of the esthetic-cultural category of the Baroque is indebted to a constellation conceptual that the modern thought helps to codify in the extent of the European and South American cultures. The modern «returns of Baroque»*

consist, first, in the theoretical rediscovery of the seventeenth century (forgotten or denied by historiographical canon or even "seized" in a post-colonial context) and in its manifestations in art and, secondly, the incorporates formal and stylistic (but also certain themes and figures) by some poets and writers since the beginning of the second half of the twentieth century. The concept of Neobaroque will be analyzed either in its modern version and in the critical proposals that the post-modern theory went building along the last two decades.

**Keywords:** Baroque. Neobaroque. Post-modern theory.

### Referências

- ALONSO, D. *Poesia española*. Madrid: Gredos, 1950.
- ANCESCHI, L. *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*. Milano: Rusconi e Paonazzi, 1960.
- BENOIST, J. M. *L'idea del barocco. Studi sul problema estetico*. Bologna: Nuova Alfa, 1984.
- \_\_\_\_\_. (Éd.). Avant-Propos. In: \_\_\_\_\_. *Figures du Baroque*. Paris: P.U.F., 1983, p.11-15.
- BENJAMIN, W. *O drama barroco alemão*. Trad. port. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BUCCI-GLUCKSMANN, C. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, 1984.
- \_\_\_\_\_. *La folie du voir*. Paris: Galilée, 1986.
- \_\_\_\_\_. La manera o el nacimiento de la estética. In: *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Visor, 1993.
- CALABRESE, O. *A Idade Neobarroca*. Trad. port. Carmen de Carvalho e Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Caos e Bellezza. Immagini del neobarocco*. Milano: Domus Academy, 1991.
- CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Invenções, 1965.
- \_\_\_\_\_. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira. O caso de Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.
- \_\_\_\_\_. Deleuze e a polémica do Barroco. *Caderno do Sábado, Jornal da Tarde*, 3-8-96.
- CESERANI, R. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

- CHIAMPI, I. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, G. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Ed. de Minuit, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Pourparlers, 1972-1990*. Paris: Ed. de Minuit, 1990.
- DE MAN, P. *O ponto de vista da cegueira*. Trad. port. Miguel Tamen. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999.
- DESHOULIERES, C. *L'opéra baroque et la scène moderne*. Paris: Fayard, 2000.
- DORFLES, G. *Architetture ambigue dal Neobarocco al Postmoderno*. Bari: Dedalo, 1984.
- D'ORS, E. *O Barroco*. Trad. port. Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990.
- ECO, U. *Opera Aperta* (1962); ed. ut. *Obra Aberta*. Trad. port. João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_. Recensione a *Novecento e Barocco*. *Rivista di estetica*, nº III, 1960, p. 445-448.
- ELIOT, T. S. *Ensaio Escolhidos*. Selec., Trad. e Notas de M. A. Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.
- FERNANDES MORENO, C. (Org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- GARCIA LORCA, F. La imagen poética en Don Luis de Góngora. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Recopilación y notas de A. Del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1954.
- GADDA, C. E. *La Cognizione del dolore*. Milano: Garzanti, 2000.
- GENETTE, G. D'un récit baroque. In: \_\_\_\_\_. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969, p. 195-222.
- GUERIN, J. Errances dans un archipel introuvable. Notes sur les résurgences baroques au XX siècle. In: \_\_\_\_\_. BENOIST, J. M. (org.). *Figures du Baroque*. Paris: P.U.F., 1983, p. 339-364.
- HANSEN, J. A. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Pós-moderno e barroco. *Cadernos do Mestrado/Literatura*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nº 8, 1994, p. 28-55.
- HATHERLY, A. *A experiência do prodígio*. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses o século XVII e XVIII. Lisboa: INCM, 1983.
- JAUSS, H. R. *A Literatura como provocação*. Trad. port. Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1992.
- KURNITZKY, H. Barroco y Postmodernismo: una confrontación postergada. RINCÓN, C.; SCHUMM, P. (orgs.) *Crítica literaria hoy. Entre las crisis y los cambios: un nuevo escenario*. *Nuevo Texto Crítico*, nº 14-15, 1997, p. 355-368.

- LACAN, J. *Le séminaire, Livre XX, Encore 1972-1973*. Paris: Seuil, 1975.
- LEZAMA LIMA, J. *El reino de la Imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacunho, 1981.
- MAFFESOLI, M. *Au creux des apparences*. Paris: Plon, 1990.
- MARAVALL, J. A. *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Dialéctica das Vanguardas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1976.
- . As Fontes, as Nuvens e o Caos: Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na poesia portuguesa da 2ª metade do século XX. *Claro-Escuro*, nº 4-5, Lisboa, Quimera, Mai/Nov. 1990, p. 71-107.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G. *Anatomia del Barocco*. Palermo: Aesthetica, 1987.
- MOSER, W. Le retour du Baroque. In: AAVV. *Literatura Comparada: os novos paradigmas*. Actas do segundo congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Porto: APLC, 1996, p. 405-422.
- . Baroque colonial et baroque postcolonial. SCHUMM, P. (Ed.) *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998, p. 67-82.
- PELEGRIN, B. Visages, Virages. Rivages du Baroque. Rives et Dérives. BENOIST, J. M. (Éd.). *Figures du Baroque*. Paris: P.U.F., 1983, p. 17-41.
- . Typologies des écritures baroques. In: ———. *Le Baroque Littéraire. Théorie et Pratiques*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990, p.85-94.
- PERNIOLA, M. Barocco e Espresionismo. In: ———. *L'espresionismo*. Roma: Newton Compton, 1981, p. 30-37.
- RAIMONDI, E. *Il barocco moderno: C. E. Gadda e Roberto Longhi*. Bologna: CUSL, 1990.
- REIS, C. *O Conhecimento da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1995.
- RINCÓN, C. *Mapas y Pliegues: ensayos de Cartografía cultural y de lectura del neobarocco*. Bogotá: Colcultura, 1996.
- RUSSO, L. Le Baroque: préhistoire du postmoderne? *Routes de Baroque. La contribution du Baroque à la pensée et à l'Art Européens*, Communications au colloque de Queluz (Portugal 9-11 novembre) réunies e publiées par Alain Roy et Isabel Tamen, Lisboa, S.E.C., 1990.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. Barroco de la levedad. In: ———. *Barroco y Neobarroco*. Madrid: Visor, 1993, p. 115-123
- SARDUY, S. *Obra Completa*, edición crítica. Coord. G. Guerrero y F. Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.

SCARPETTA, G. *L'Impureté*. Paris: Grasset, 1985.

\_\_\_\_\_. *L'Artificio, estetica del XX secolo*. Trad. it. D. Bellomo. Milano: SuGarco, 1991.

SCHUMM, P. (Org.). *Barroco y Modernos: Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998.

SANTOS, B. de S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

THEODORO, J. *América barroca. Tema e variações*. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/EDUSP, 1992.



# Contingência e expressão: o conceito de “prática articulatória” na Análise Crítica do Discurso

Anna Elizabeth Balocco

Recebido 15, set. 2009 / Aprovado 25, out. 2009

## Resumo

*Este artigo apresenta uma discussão sobre as relações entre necessidade e contingência nos estudos da linguagem, desenvolvida no âmbito da Análise Crítica do Discurso (ACD) e com foco no conceito de “prática articulatória”. Inicia-se pela apresentação do realismo crítico (orientação filosófica cujos postulados informam os estudos do discurso de orientação crítica) e por um breve histórico da ACD. Após o exame de questões centrais neste quadro teórico, são feitas considerações sobre a forma como a ACD mobiliza a Linguística Sistemico-Funcional (LSF) para dar conta das relações entre necessidade e contingência na análise linguística.*

**Palavras-chave:** *Discurso. Teoria crítica. Realismo crítico. Prática articulatória.*

## 1 - Contingência e expressão nos estudos da linguagem

A reflexão teórica sobre contingência e expressão, nos estudos da linguagem, assume a forma de uma discussão sobre as relações entre as relativas permanências da estrutura social (incluindo-se aqui as estruturas linguístico-discursivas, como formas de organização simbólica do social) e a contingência das práticas de significação de sujeitos localizados em contextos sociohistóricos particulares.

Neste artigo, esta reflexão desenvolve-se no quadro da Análise Crítica do Discurso (doravante ACD), um movimento multifacetado nos estudos do discurso de origem anglo-saxã, baseado nos postulados do realismo crítico (BHASKAR, 1989; CALLINICOS, 1995), uma orientação filosófica que busca problematizar a tese wittgensteiniana de que “tudo é discurso”, ou de que o mundo exterior encontra-se em relação de subordinação ao mundo social.

Da perspectiva do antirrealismo, tudo é mediado pela linguagem, como se depreende da clássica formulação de Wittgenstein segundo a qual “o mundo não é um fenômeno sensível, mas um corpo de proposições que permitem falar a respeito de um mundo” (MACEY, 2001, p. 400-401). Esta é uma posição que leva o idealismo filosófico às suas últimas conseqüências, ao não reconhecer fatos objetivos no universo, ou qualquer instância que represente um ponto de referência fixo no mundo empírico.

Alinhando-se a críticas a esta posição extremada, vindas de diferentes campos teóricos, o realismo crítico apresenta-se como uma versão moderada do antirrealismo. No realismo crítico, compartilha-se com o antirrealismo a proposição básica da importância da linguagem e do discurso como instâncias de constituição do real, mas se argumenta que o antirrealismo radical leva ao relativismo absoluto e nega a experiência humana. Visto desta perspectiva, o realismo crítico representa uma reflexão crítica sobre posições filosóficas que se caracterizam por reduzir a realidade ao discurso.

Contra o idealismo transcendental levado às últimas conseqüências pelo antirrealismo, o realismo crítico apresenta-se como um quadro teórico caracterizado pela rejeição aos pares dicotômicos “real - social”, “objetividade - subjetividade”, “necessidade - contingência”. Propõe-se, neste quadro teórico, substituir a oposição entre os dois termos dos pares por uma relação dialética entre os mesmos. Isto se traduz no argumento de que não existe um mundo ordenado independente do sujeito e da linguagem (como quer o antirrealismo), mas que rejeita igualmente a tese da independência ou da autonomia absoluta do mundo simbólico ou do discurso.

A discussão da relação dialética entre o par “necessidade - contingência” centra-se, neste artigo, no conceito de “prática

articulatória”, tomado emprestado por Chouliaraki & Fairclough (1999) de Laclau & Mouffe (1998), como forma de dar à noção de discurso na ACD um contorno específico: para os autores, a concepção de discurso como prática articulatória permite a análise do potencial de mudança na linguagem e da forma como este potencial se atualiza em diferentes domínios da vida social.

Antes de apresentar a “prática articulatória”, no entanto, o artigo traz um breve histórico da ACD, seguido de alguns elementos para compreensão da teoria social que informa este quadro teórico; de considerações mais específicas sobre a constituição do social na ordem simbólica; e de considerações sobre as relações entre necessidade e contingência nos estudos do discurso. Após a apresentação do conceito de “prática articulatória”, no final do artigo, são feitas considerações sobre a Linguística Sistemico-Funcional e a forma como esta possibilita o exame das relações entre necessidade e contingência na análise linguística.

## **2 - A Análise Crítica do Discurso: breve histórico**

Há diferentes abordagens na ACD, algumas voltadas para aspectos sociocognitivos do discurso (VAN DIJK, 2000); outras voltadas para a dimensão crítica de estudos sociolinguísticos (WODAK, 1989); e abordagens, ainda, que se caracterizam pelo seu enfoque estritamente dialético (FAIRCLOUGH, 2003), com ênfase nas relações entre práticas sociais e discursivas. O que todas estas correntes têm em comum é o compromisso com o estudo das relações entre linguagem, discurso e ideologia.

Do ponto de vista histórico, a Análise Crítica do Discurso é tributária dos estudos iniciados por pesquisadores na área da Linguística Crítica, da década de setenta (representada por estudos de Kress & Hodge, 1979; ou Fowler *et alii*, 1979), que nasceram do encontro de teorias linguísticas voltadas para a dimensão social da linguagem com teorias sociológicas voltadas para questões de representação e de ideologia. Fundamentalmente, a perspectiva crítica em relação à linguagem e ao discurso pressupõe desvendarem-se as relações entre as representações que construímos do mundo em que vivemos, de quem somos e de como funcionamos em nosso grupo social, e os sistemas de poder que autorizam determinadas representações e suprimem outras.

Um aspecto central dos estudos críticos do discurso está representado pela noção de que aquilo que é considerado o senso comum, em certa cultura, em determinado momento histórico, reflete e constrói os valores de grupos sociais dominantes naquela cultura. O sentido de “intervencionismo” proposto para a Linguística Crítica por Fowler (1996), assim, remete à atitude de permanente disposição para inspecionar os valores sociais investidos em representações hegemônicas em vários tipos de discursos públicos (o discurso da mídia, da propaganda polí-

tica, da academia, dentre outros), de forma a alterar as práticas discursivas de determinados grupos sociais.

Os estudos críticos do discurso são na verdade um conjunto de postulados a respeito das relações entre a linguagem e a sociedade. Para melhor compreensão destes postulados, começa-se por apresentar a teoria social que informa os estudos discursivos na ACD.

### 3 - A natureza aberta do social

As várias dimensões do social (a econômica, a política, a cultural, a semiológica ou linguística, a psicológica) têm estruturas distintas e cada uma delas tem impacto sobre a outra, mas não há uma relação de “determinação” entre elas, como figura no pensamento marxista ortodoxo. Um dos argumentos centrais na teoria marxista é o de que a dimensão econômica (onde se localizam as relações de produção entre o capital e o trabalho) determinaria as outras dimensões do social: estas (frequentemente referidas como dimensões da “superestrutura”, em oposição à “infraestrutura ou base”) seriam meros epifenômenos da “base econômica” (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999, p. 19). Mas este argumento foi questionado por vários teóricos, a partir de variadas posições, que têm em comum a noção de que cada dimensão do social tem um estatuto próprio, não podendo qualquer uma delas ser reduzida à outra e sequer ser vista como a expressão de uma totalidade que a transcende (LACLAU & MOUFFE, 1998, p. 93). Para dar apenas um exemplo, a dimensão econômica parece ter um papel significativo na formação social do capitalismo tardio contemporâneo, mas isto não significa que o social possa ser reduzido à economia, neste momento particular da história.

Do ponto de vista de uma teoria do discurso, a noção de “sobredeterminação” (emprestada de Althusser, 1979) permite conceituar as relações entre a produção de sentidos e os fatores sociais que afetam aqueles processos de forma dinâmica: não é possível postular uma relação mecânica ou automática de “determinação” entre as diferentes dimensões do social, pois as diferentes dimensões do social operam simultaneamente. Nos termos de Chouliaraki & Fairclough (1999, p. 19), “a operação de qualquer mecanismo [= dimensão do social] é sempre mediada pela operação de outros, de forma que nenhum mecanismo tem efeitos determinados sobre os eventos [discursivos]”.

Esta última proposição levanta uma questão fundamental para o quadro de referência teórico da ACD, a da mediação, que também pode ser abordada a partir de contribuição de Althusser (1996, p. 115), mais especificamente da concepção de ideologia do teórico marxista francês, fortemente marcada pelo conceito de “imaginário social”. Para o autor, a ideologia é o processo pelo qual os atores sociais, através de “imagens, símbolos e conceitos

que ‘vive[m]’ no plano inconsciente” (EAGLETON, 1991, p. 18), atribuem sentido às condições reais de sua existência. Assim, as relações entre o fato social e a representação daquele fato são mediadas pelo imaginário social: são construídas no plano simbólico, num processo de “fusão” entre a realidade e o imaginário.

Mais um argumento, portanto, para rejeitar a relação de “determinação” entre as diferentes dimensões do social: estas relações são sempre “mediadas” pelo imaginário dos atores sociais. Ou são, nos termos de Althusser, “sobredeterminadas”: os sujeitos sempre representam “algo a mais” do que a realidade (LACLAU, 2000, p. 58). É exatamente o reconhecimento deste excedente de sentido, ou desta dimensão simbólica, que permite o argumento contra posições essencialistas que buscam “fixar” o sentido das estruturas e relações sociais: se é no plano do simbólico que atribuímos sentido a elementos de nossa experiência social, fundindo elementos de nossa experiência vivida com elementos imaginários, o sentido não está pronto, não está nas coisas ou nas relações sociais, mas constitui-se de forma singular a cada evento discursivo. O que existe são tentativas ou movimentos pela fixação de sentidos (ou o seu deslocamento) nas relações sociais.

A lógica da sobredeterminação é a lógica da rejeição de qualquer categoria fixa nas estruturas e relações sociais; é a lógica da “afirmação da natureza incompleta, aberta, e politicamente negociável de qualquer [traço do social]” (LACLAU & MOUFFE, 1998, p. 104). Acompanha o raciocínio dos autores a noção de que o campo da discursividade é também, por natureza, aberto, o que se traduz na noção derrideana, segundo os próprios autores, do “jogo infinito da significação”. E continuam os autores: “as regularidades [que se observam na sociedade e no discurso] constituem, pura e simplesmente, formas relativas e precárias de fixação [de determinados sentidos], que acompanham o estabelecimento de determinada ordem”.

Na ACD, a posição a favor da natureza aberta do social não leva à visão radical da construção social da realidade, posição que seria contraditória com os postulados do realismo crítico. Contra teorias que destacam a contingência radical do social (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999, p. 125), argumenta-se, na ACD, que é preciso não perder de vista a relação dialética entre práticas sociais e discursivas, entendendo as primeiras como sendo constituídas de elementos socioestruturais que limitam “o jogo infinito da significação”, nos termos de Derrida. Na próxima seção, desenvolve-se a problemática dos limites impostos, pelo discurso, às possibilidades infinitas da lógica semiótica.

#### 4 - A constituição do social na ordem simbólica e os limites do discurso

Apresentar um argumento pelo caráter simbólico do social pressupõe defender a noção de que a atribuição de sentido é um processo que se dá na linguagem, entendida como uma prática de significação em que se estabelece, ou se fixa temporariamente, uma determinada relação entre significante e significado.

Para melhor entendimento deste ponto, é preciso colocar em discussão a distinção entre “língua” e “ordem do discurso”, cada uma destas duas dimensões tendo uma ordem própria. A língua, na ACD, é vista como uma estrutura social abstrata, que define um potencial semântico, ou um conjunto de possibilidades (FAIRCLOUGH, 2003, p. 23) ou virtualidades<sup>1</sup>.

No entanto, as práticas de significação não são “simplesmente os efeitos dos potenciais definidos pela língua” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 24) □ pelo contrário, a associação instável entre significante e significado é mediada por estruturas intermediárias, que controlam esta associação. A “ordem do discurso” remete justamente às estruturas intermediárias que afetam a seleção de determinadas possibilidades estruturais abertas pelo potencial semântico da língua e a exclusão de outras (*op. cit.*, p. 23).

Por exemplo, a ordem do discurso jornalístico materializa-se como um repertório finito de práticas sociais que prescrevem papéis para os jornalistas; prescrevem formas de dizer próprias ao jornalismo (gêneros discursivos característicos desta ordem do discurso); e “fixam” um conjunto de representações da prática jornalística no Brasil (discursos). Estas práticas sociais limitam as possibilidades de construção discursiva de determinado tipo de interação entre um jornalista e seus leitores. Do ponto de vista linguístico-discursivo, para dar apenas um exemplo, observa-se a ocorrência de extensa modalização deôntica em editoriais (“São necessárias medidas urgentes para aperfeiçoar o sistema político-partidário”<sup>2</sup>), motivada por uma ordem do discurso que prescreve não somente um papel social para o editorialista como representante de sua instituição, mas também uma representação da imprensa no Brasil como um terceiro poder (que fala em pé de igualdade com os poderes constituídos da República). É a partir desta ordem do discurso que o editorialista projeta, no editorial, um perfil para si próprio como alguém que dialoga não somente com o leitor do jornal, mas também com os poderes da República, convocados a assumirem determinada postura na solução de problemas de interesse nacional.

Estas estruturas intermediárias configuram-se como cadeias de práticas sociais parcialmente estabilizadas numa ordem do discurso, que têm inúmeras possibilidades de atualização, em função dos traços característicos de determinado evento discursivo.

<sup>1</sup> Nestes termos, a linguagem, vista como prática de significação, não se confunde com a língua, entendida como sistema linguístico, ou sistema gramatical característico de determinada língua natural. A linguagem, entendida como sistema de significação, está acima dos sistemas linguísticos particulares.

<sup>2</sup> Este e outros exemplos foram selecionados aleatoriamente de editoriais publicados no O Globo, para efeito apenas de ilustração do argumento.

sivo (ou situação concreta de uso da linguagem). Voltando ao exemplo do jornalismo, há editorialistas que nomeiam o presidente como seu interlocutor imediato (“Antes de aplicar os vetos, Lula deveria re-examinar a MP, sem cair nas armadilhas do politicamente correto”), enquanto outros interpelam diretamente o Congresso (“Não haverá tempo para um encaminhamento do assunto no congresso”), para dar apenas dois exemplos de figuração discursiva do interlocutor de um editorial.

Há para a ACD (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999, p. 37) uma relação dialética entre práticas sociais e discursivas: se, por um lado, as práticas sociais limitam as possibilidades infinitas da semiose, por serem formas convencionais ou tipificadas de ação, por outro, elas interagem com as características específicas de determinado evento discursivo, ou contexto bem definido de uso da linguagem, podendo ser redefinidas. É esta relação dialética que permite a reflexão teórica sobre a tensão entre as relativas permanências da estrutura social (materializadas em determinada ordem do discurso; por exemplo, as representações do papel da imprensa no Brasil) e a contingência de práticas de significação de sujeitos particulares, em eventos discursivos bem definidos, no quadro mais amplo de contextos sociohistóricos particulares, afetados por relações de poder diferencialmente constituídas.

Na próxima seção, introduz-se o conceito de “hegemonia”, que possibilita a teorização sobre as relações entre necessidade (as relativas permanências da estrutura social materializadas em práticas sociais e estruturas discursivas) e contingência na ACD.

## **5 - Hegemonia: as relações entre necessidade e contingência**

Uma concepção antiessencialista da ordem do social (implícita na afirmação da sua natureza simbólica) leva às seguintes proposições. Primeiro, se não há uma “essência” do social, ou não se pode apreender o social em termos de uma totalidade, o que existe são diversas “ordens sociais” precárias, que representam tentativas de domesticar o campo das diferenças constitutivas do fenômeno social (LACLAU & MOUFFE, 1998, p. 96).

Segundo, é preciso conceituar a forma como estas “ordens sociais precárias” se relacionam numa determinada formação social. O conceito de “hegemonia” de Gramsci, tal como revisitado por Laclau & Mouffe (1998) e Laclau (2000), é mobilizado na ACD para referência à natureza contingente da estrutura social e ao equilíbrio instável de uma estrutura de relações sociais que se constitui no discurso. Para os autores, as diferenças constitutivas do social são disputadas no discurso, em lutas por aquilo que os autores chamam de “hegemonia discursiva”, ou fixação temporária de sentido a elementos de nossa experiência social.

As permanências relativas da estrutura social emergem como “pontos nodais” que buscam fixar parcialmente o sentido da luta hegemônica. Para Laclau & Mouffe (1998, p. 112), os “pontos nodais” são posições discursivas privilegiadas, que guardam semelhança com o conceito de *points de capiton* de Lacan. Para o psicanalista francês, o fluxo ininterrupto das diferenças existentes no campo da discursividade é impensável, pois só é possível haver algum sentido se houver algum ponto de estabilização em relação ao qual as diferenças possam se definir. Um discurso que se caracteriza por não conter pontos de estabilização é o discurso psicótico: os *points de capiton*, portanto, funcionam como limites à produtividade de sentido, que marcam o campo da discursividade e que garantem a própria possibilidade da produção de sentidos.

Através dos conceitos de hegemonia, contingência e antagonismo social, Laclau argumenta que os sentidos são constituídos num sistema de relações, mas que não podem jamais ser reduzidos a essas relações. Embora afetados pelos antagonismos sociais constitutivos da formação social em que estão localizados, os sentidos não são inteiramente “determinados” por este sistema de relações, ou por esta estrutura social, pois do contrário seriam “idêntico[s] à estrutura propriamente dita” (1998, p. 217). Pelo contrário, ao se articularem, de forma provisória, sentidos parcialmente estabilizados no discurso às experiências vividas, reais e imaginárias, de um sujeito num evento discursivo específico, abre-se o caminho para deslocamentos naqueles sentidos.

Na ACD, a “ordem do discurso” é o conceito que permite a teorização sobre o elemento de necessidade sem o qual seria impossível às sociedades se constituírem como tais: qualquer prática de significação só acontece em relação a um conjunto de estruturas (ou práticas sociais) relativamente sedimentadas na sociedade. Mas a “ordem do discurso” é, ao mesmo tempo, o conceito que permite teorização sobre a contingência do social, se a mesma for entendida como uma articulação precária de elementos do social, no quadro de uma tentativa de “fechamento hegemônico” do campo da discursividade (LACLAU & MOUFFE, 1998).

Para Chouliaraki & Fairclough (1999, p. 125), “a extensão e a forma da contingência do social dependem de como as pessoas e as práticas [sociais] são posicionadas no interior de estruturas sociais [mais abrangentes]”. Para os autores, o posicionamento dos participantes discursivos pode ser entendido em termos de classe social, gênero [homem/mulher], etnia, ou mesmo idade. Ou seja, os participantes discursivos são diferencialmente localizados, do ponto de vista sociocultural, “sempre no interior de estruturações de poder e dominação” (PEDRO, 1997, p. 28). E continuam Chouliaraki & Fairclough (1999, p. 125): tal posicionamento “afeta, de forma pronunciada, a natureza contingente



do semiótico”. No exame das práticas de significação, portanto, é preciso não perder de vista quais grupos ou forças sociais têm maior potencial para realizar mudanças discursivas e as condições de possibilidade para que estas mudanças aconteçam.

É preciso, para finalizar esta reflexão, introduzir o conceito de “prática articulatória”, para dar corpo e forma à reflexão sobre contingência na ACD. Este é o tema da próxima seção.

## 6 – O discurso e a prática articulatória

Para operacionalizarem a dialética entre necessidade e contingência na ACD, Chouliaraki & Fairclough recorrem ao conceito de prática articulatória em Laclau & Mouffe (1998, p. 105)<sup>3</sup>: a prática articulatória é constitutiva do evento discursivo e consiste na “fixação parcial ou deslocamento de um sistema de diferenças” (1998, p. 109).

Para Fairclough (2003, p. 23), a discussão do conceito de prática articulatória deve pautar-se pela distinção entre as noções de “estrutura” e “evento” sociais, ou entre as possibilidades abertas por estruturas sociais abstratas (como a linguagem, por exemplo, vista como um sistema virtual de signos instáveis e móveis) em oposição àquilo que efetivamente acontece em eventos sociais concretos. Os eventos sociais não são apenas a atualização das possibilidades abertas por estruturas sociais abstratas, mas são mediados pelo efeito de estruturas intermediárias, chamadas pelo autor, como vimos, de “práticas sociais” □ um conjunto articulado de elementos do social que estabilizam parcialmente um sistema de diferenças. Estas práticas sociais têm sempre uma dimensão discursiva: por exemplo, “editoriais” e “notícias” são gêneros característicos da ordem do discurso jornalístico, orientados por certa representação imaginária do papel da imprensa como formadora de opinião, ou como terceiro poder da República.

A linguagem como prática de significação, continua o autor (FAIRCLOUGH, 2003, p. 24), é um elemento do social em todos os níveis de abstração: é uma estrutura social abstrata (uma língua específica, com uma determinada estrutura de organização simbólica do social); é uma prática social (articula elementos discursivos a elementos não-discursivos do social através de determinada ordem do discurso, com seus gêneros e discursos); e é um evento social (realiza-se como um evento discursivo de determinado tipo, por exemplo, um texto escrito, ou uma conversa).

É no nível mais baixo (ou mais concreto), o do evento discursivo, que ocorre a prática articulatória, em que os “elementos” de um campo social (ou diferenças não articuladas discursivamente) transformam-se em “momentos” de um discurso, ou diferenças articuladas discursivamente<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> A apresentação que se faz do conceito de prática articulatória, neste artigo, combina elementos da formulação original em Laclau & Mouffe (1998), mas adaptando-a às categorias e à metalinguagem da ACD em Fairclough (2003) e Chouliaraki & Fairclough (1999).

<sup>4</sup> É preciso chamar atenção para o fato de que os “elementos” na teoria de Laclau & Mouffe (1998) não são puramente linguísticos, mas elementos sociais de forma ampla, como instituições, rituais e práticas, que, por sua vez, podem (ou não) ter uma faceta linguística ou discursiva.

Observam Laclau & Mouffe (1998, p. 113) que a transição de “elementos” a “momentos” nunca é completamente realizada, o que confere ao discurso (aqui entendido como representação de práticas sociais) o seu caráter aberto, passível de re-articulação através de certa prática articulatória. Mas os discursos variam do ponto de vista de sua abertura ou relativa estabilidade, argumenta Fairclough (2003, p. 24), tendo em vista o fato de que são sobredeterminados por outros elementos do social. Retomando os postulados do realismo crítico, as relações entre linguagem e realidade são dialéticas: a prática discursiva articulatória e o discurso emergem juntos, no mesmo processo (LACLAU & MOUFFE, 1998, p. 110).

Um exemplo retirado da história do Brasil para ilustrar a relação dialética entre prática discursiva e social, ou a forma como a prática articulatória e o próprio discurso emergem juntos é dado por Laclau em *Contingency, hegemony, universality* (2000, p. 82-83). Segundo o autor, Antonio Conselheiro percorreu o sertão brasileiro, no final do século XIX, durante décadas, fazendo pregações, sem atrair muitos seguidores. Na passagem do Império para a República, entretanto, com as mudanças provocadas nos setores econômico e administrativo, observou-se intensa insatisfação das populações rurais em relação às políticas fiscais, o que levou a várias rebeliões, que levaram anos para serem controladas pelos governos locais. O argumento central de Laclau reside no seguinte ponto: o que funcionou como o “gatilho” a partir do qual as insatisfações generalizadas deixaram de ser dispersas e passaram a ser reunidas numa prática articulatória foi o enunciado “profético” de Antonio Conselheiro: “A República é o Anticristo”. Foi este enunciado, segundo o autor, que “forneceu uma superfície [discursiva] para a inscrição de diferentes formas de insatisfação rural”, funcionando assim como um princípio de articulação, ou uma prática discursiva articulatória.

Dois pontos merecem ser destacados, neste processo, segundo os autores. Em primeiro lugar, a forma como Império e República ocuparam os lugares vazios dos significantes Bem e Mal: este não foi um processo pré-determinado, fabricado como decorrência de alguma qualidade inerente a qualquer um dos termos dos dois pares. Muito pelo contrário, Império e República passaram a ser significados como Bem e Mal, respectivamente, a partir da própria prática articulatória. Segundo, isso só foi possível porque a equivalência construída nesta prática articulatória (o Império como o Bem e a República como o Mal) não ameaçou qualquer crença firmemente estabelecida das populações rurais. O que revela a natureza dialética das relações entre práticas sociais e discursivas: o discurso emerge de uma ordem normativa daquele grupo social, naquele momento da história.

Voltando à natureza da ordem do discurso, a mesma poderia ser vista como a “tentativa de dominar o campo da dis-

cursividade, de parar o fluxo das diferenças, de construir um centro” (LACLAU, 2000, p. 112). Configura-se, aqui, o elemento de necessidade das estruturas discursivas, como pano de fundo contra o qual a prática discursiva articulatória, da ordem da contingência, se desenvolve.

Como a reflexão sobre necessidade e contingência (ou sobre estruturas vs. práticas discursivas), na ACD, é viabilizada na análise linguística? Este é o tema da próxima seção, em que são resumidos os pontos desenvolvidos neste artigo, dando-lhes um contorno específico para fins de uma análise linguística.

## **7 - Os postulados da Linguística Sistêmico-Funcional a serviço da ACD**

A ACD mobiliza os postulados da Linguística Sistêmico-Funcional para fazer a articulação entre necessidade e contingência na análise linguística. A LSF é reconhecida pelos marcos teóricos que introduz nos estudos da linguagem, ao advogar uma concepção da natureza da linguagem como uma semiótica social, com ênfase na produção de sentidos localizada na cultura e na história; e, do ponto de vista metodológico, por sua atenção voltada à dimensão paradigmática da linguagem.

O reconhecido foco paradigmático da LSF permite teorização sobre o repertório de sentidos de uma cultura, numa determinada época, e sua relação com os sentidos produzidos por um indivíduo em particular, num determinado contexto de uso. Para dar conta desta relação, a LSF postula três hierarquias ou princípios que organizam a linguagem: os princípios da “realização”; da “atualização”; e da “individuação” (MARTIN, 2008, p. 31).

O primeiro princípio, da “realização”, faz referência a uma escala em que um nível de significado, no processo de produção de sentidos, é re-codificado (ou re-interpretado) num nível mais alto de abstração. Assim, por exemplo, no plano da língua, o nível fonológico é re-codificado como léxico-gramática e este último, por sua vez, realiza-se como uma semântica do discurso, um nível mais alto de abstração, visto que abrange fenômenos relativos à organização discursivo-textual da linguagem, para dar apenas um exemplo.

Diferentemente do princípio de “realização”, que relaciona diferentes níveis de significado e permite pensar o sistema semiótico em termos de suas relações internas, o segundo princípio, da “atualização”, relaciona o sistema linguístico aos seus contextos de uso, sendo pensado, não como uma escala de abstração, mas como uma escala de generalização, que vai do potencial semântico da língua (sistema) ao plano mais concreto da atualização deste potencial numa determinada situação de uso. Aqui, entram variáveis como gênero, registro e tipo de

texto para dar conta dos padrões de ocorrência de determinadas combinações de sentidos, em contextos de uso bem definidos.

Finalmente, o terceiro princípio, da “individualização”, é aquele que permite teorizar a relação entre sistema (ou repertório) e indivíduo. Trata-se, segundo Martin (2008, p. 33), da dimensão menos desenvolvida ou subteorizada da LSF. Para exame da “individualização”, volta-se a atenção para um conjunto de textos produzidos por um determinado sujeito empírico, investigando-se as coerções discursivas e genéricas que pesam sobre seus textos e até que ponto os mesmos conformam-se, ou não, àquelas coerções. Por outras palavras, o interesse da análise recai sobre a forma como um indivíduo mobiliza, de forma singular, os recursos do repertório semântico da sua cultura, investindo os seus textos de determinada “assinatura”<sup>5</sup>.

Se a língua define um potencial semântico na LSF, os gêneros, registros e tipos de texto são subpotenciais semânticos que limitam a seleção de elementos daquele sistema. O potencial semântico da língua e seus subpotenciais semânticos (definidos nos gêneros, registros ou tipos de texto) realizam-se, em última instância, em textos. É no plano do texto, em contextos de uso bem definidos, que se pode observar a relação entre sistema e uso: o texto é da ordem da contingência, em que o indivíduo pode repetir ou re-configurar, quer o potencial semântico da língua, quer seus subpotenciais semânticos (MARTIN, 2008, p. 32).

Na LSF, as relações entre sistema e uso são dialéticas. Se por um lado o sistema linguístico e seus subpotenciais semânticos (como registro, gênero e tipo de texto) circunscrevem as possibilidades de uso da linguagem, são os usos linguísticos, por outro lado, que moldam o sistema semântico e seus subsistemas. A LSF assim ocupa-se dos processos de semogênese, ou de mudanças no sistema semiótico: há interesse tanto em processos filogenéticos (a história do sistema), quanto logogenéticos (a história dos usos da linguagem através do tempo) e ontogenéticos (a história linguística do indivíduo) (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999, p. 141).

Os textos (unidade de análise na LSF) são vistos tanto como realização do sistema, quanto como localizados em contextos sociais específicos, potencialmente abertos à mudança. Nos termos de Chouliaraki & Fairclough (1999, p. 141), “a logogênese chama a atenção para os processos de mudança que acontecem num texto, que podem representar movimentos específicos no interior do potencial semântico da língua (...), ou a ampliação daquele potencial (...)”.

Voltando ao exemplo do jornalismo impresso, a emergência do jornalismo investigativo no Brasil vê a criação de novas formas de dizer nesta ordem do discurso: para dar um exemplo apenas, os textos produzidos sob este rótulo têm algumas características do gênero narrativo “reportagem”, mas são textos mais extensos,

<sup>5</sup> É preciso, no entanto, não se perder de vista o contínuo sistema - uso e a forma como se relacionam dialeticamente. Entendo que esta proposição (que representa a asserção funcionalista mais importante na LSF), busca afastar o perigo de se interpretar o princípio da individualização a partir de conceitos superados nos estudos da linguagem, como estilo ou ideoleto, se os mesmos forem entendidos como marcas de “personalidade” ou como a expressão de uma concepção de sujeito impermeável às instituições e ao social.

frequentemente publicados sob a forma de livro (AGUIAR, 2006, p. 75). Por um lado, a emergência de novas práticas sociais leva a mudanças na ordem do discurso jornalístico; por outro, as novas formas de dizer na ordem do discurso jornalístico passam a funcionar como estruturas sociais abstratas que fixam provisoriamente o inventário de possibilidades do repertório semântico de determinada instituição.

## **8 – Conclusão:**

### **a ACD contra a tese da contingência radical do social**

De volta aos princípios do realismo crítico que informam a ACD, rejeita-se, neste quadro teórico, a tese da contingência radical do social. Nos termos de Fairclough (2003, p. 24), há diferentes graus de sobredeterminação quando nos movemos das estruturas abstratas aos eventos concretos. No que diz respeito à língua, a mesma relaciona o plano do significado ao plano da expressão através da lexicogramática, o único plano organizacional que, em princípio, não teria uma interface direta com o extralinguístico, numa visão convencional. Na LSF, no entanto, compreende-se que, do ponto de vista diacrônico, a lexicogramática emerge do discurso, ou seja, é “historicamente constituída por processos de semogênese (processos de produção e mudança históricas do sistema semiótico), que tornam o sistema linguístico permeável à estruturação social” (p. 140). Por outro lado ainda, a visão proposta pela LSF é a de que a lexicogramática é permeável ao social também do ponto de vista sincrônico: isto leva ao postulado de que as três funções básicas da linguagem (a representação da experiência no mundo; a negociação de relações e papéis sociais; a construção textual da prática semiótica) estão inscritas no sistema linguístico, organizando de forma diferenciada a gramática de uma língua natural.

Na ordem do discurso (uma estrutura social intermediária entre a língua e o evento discursivo), observa-se grau maior de sobredeterminação por outros elementos sociais; prova disso é que as categorias aqui (gênero, registro, estilo, discurso como representação) não são puramente linguísticas, mas categorias que estão além das fronteiras entre o linguístico e o não-linguístico, entre o discursivo e o não-discursivo.

Finalmente, o texto tem um grau ainda maior de sobredeterminação, se entendido como um evento discursivo concreto diretamente influenciado pelas características específicas de determinado contexto situacional imediato e por suas condições de produção, incluindo-se aqui os recursos semióticos do produtor textual, que funcionam como ferramentas mediadoras entre as relativas permanências do social e a sua atualização num evento concreto.

A ACD mobiliza o aparato teórico da LSF a serviço de uma análise voltada para práticas de significação particulares

através das quais se fixam ou alteram as permanências relativas das estruturas sociais e discursivas. Assumindo a natureza híbrida do fenômeno discursivo na modernidade tardia como um pressuposto teórico (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999, p. 13), a ACD toma como um dos pontos centrais de sua agenda o exame da tensão entre necessidade e contingência, ou da relação dialética entre estruturas discursivas e sociais (práticas sociais, gêneros, representações) parcialmente estabilizadas na ordem do discurso, de um lado, e, na outra ponta, práticas articulatórias, ou práticas de significação de sujeitos localizados em contextos sociohistóricos bem definidos, com acesso diferenciado àquelas estruturas discursivas e sociais.

Nos termos de Fairclough (2003, p. 8), embora o mundo social, com seus ritos, suas práticas e instituições, seja construído no discurso, “uma vez construídos, [estes ritos, práticas e instituições] são realidades que afetam ou limitam a construção textual (ou discursiva) do social”. Há assim um elemento de “necessidade” na contingência do social, que reflete o estado da luta hegemônica, voltada para o fechamento das possibilidades infinitas da semiose. O discurso entendido como prática articulatória, no entanto, desloca o foco do fechamento semiótico, ao reunir, num só conceito, as noções de necessidade e contingência. O exame da prática articulatória é tanto o exame das estruturas sociais relativamente sedimentadas numa ordem do discurso, quanto das articulações ou re-articulações variáveis daquelas estruturas num evento discursivo específico.

### **Abstract**

*This paper focuses on the relationship between necessity and contingency in language studies, such as it is understood within Critical Discourse Analysis (henceforth CDA), with particular attention to the concept of “articulation”. Apart from presenting a brief historical overview of CDA, the paper introduces some tenets of critical realism, a philosophical orientation which underlies critical discourse studies. After an examination of central issues in this theoretical framework, considerations are made about how CDA draws on Systemic Functional Linguistics (SFL) to deal with necessity and contingency in linguistic analysis.*

**Keywords:** *Discourse. Critical theory. Critical realism. Articulatory practice.*

## Referências

- AGUIAR, L. A. O jornalismo investigativo e seus critérios de noticiabilidade: notas introdutórias. *Alceu*, v.7, n. 13, p. 73-84, jul./dez. 2006.
- ALTHUSSER, L. Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado (Notas para uma investigação). In: ZIZEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996 [ed. inglesa 1994; ed. original francesa de Althusser, 1970]. p. 105-142
- . Contradição e sobredeterminação. In: ALTHUSSER, L. *A favor de Marx*. RJ: Zahar, 1979 [ed. original francesa 1965; 1a. ed. brasileira, 1967, sob o título de *Análise crítica da teoria marxista*]
- BHASKAR, R. *Reclaiming reality*. London: Verso, 1989.
- CALLINICOS, A. *Theories and narratives: reflections on the philosophy of history*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995.
- CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. *Discourse in late modernity: rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- EAGLETON, T. *Ideology: an introduction*. London: Verso, 1991.
- FAIRCLOUGH, N. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.
- FOWLER, R. On critical linguistics. In: CALDAS-COULTHARD, C.R. & COULTHARD, M. *Texts and practices. Readings in Critical Discourse Analysis*. London: Longman, 1996. p. 3-14.
- FOWLER, R.; HODGE, R.; KRESS, G. & TREW, T. *Language and control*. London: Routledge, 1979.
- KRESS, G.R. & HODGE, R. *Language as ideology*. London: Routledge, 1979.
- LACLAU, E. Identity and hegemony: the role of universality in the constitution of political logics. In: BUTLER, J.; LACLAU, E.; ZIZEK, S. *Contingency, hegemony, universality: contemporary dialogues on the Left*. London: Verso, 2000. p. 44-89.
- LACLAU, E. & MOUFFE, C. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1998 [ed. original 1985].
- MACEY, D. *The Penguin dictionary of critical theory*. London: Penguin, 2001.
- MARTIN, J.M. Tenderness: realisation and instantiation in a Botswanan town. In: NORGAARD, N. (ed.) *Systemic functional linguistics in use: Odense working papers in language and communication*, vol. 29, 2008, p. 30-62.
- PEDRO, E. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. In: PEDRO, E. (org.) *Análise crítica do discurso*. Lisboa: Caminho, 1997. p. 19-46.

VAN DIJK, T. *Ideology: a multidisciplinary approach*. London: Sage, 2000 [ed. original 1998]

WODAK, R. (org.) *Language, power and ideology: studies in political discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 1989.



# A contingência das ordens: a literatura como observação entre o atual e o potencial

Michael Korfmann/ Filipe Kegles Kepler

Recebido 29, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*O conceito de contingência forma um dos pilares da teoria do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998) e relaciona-se à produção de sentido e à compreensão do atual como uma seleção possível dentre outras potenciais. Enquanto outras áreas funcionais como o direito ou a ciência buscam manter o grau de contingência ao mínimo em nome de sua funcionalidade, o sistema da arte justamente tematiza e potencializa o caráter contingente dos processos seletivos de gerar sentido. A literatura, por sua vez, apresenta-se como observação de segunda ordem que oscila entre o atual e o potencial e, apontando para o ponto cego da observação, aguça o olhar para formas possíveis de ordem.*

**Palavras-Chave:** *Contingência. Literatura moderna. Niklas Luhmann. Teoria dos sistemas.*

## 1. Introdução

O conceito de contingência, entendido aqui conforme a tradição de Aristóteles, forma um dos pilares da teoria do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1992). Sua origem remonta à palavra grega *endechómenon*, que pode ser traduzida por “o possível” ou “incerto” e refere-se a desenvolvimentos futuros e à compreensão do atual como seleção que poderia ter sido outra. Luhmann utiliza-se ainda da idéia de uma dupla contingência – um conceito herdado de Parsons –, que ocorre quando *ego* e *alter* observam, no ato comunicativo, suas seleções recíprocas como contingentes.

De acordo com Luhmann, os sistemas de consciência ou sistemas psíquicos não conseguem comunicar-se entre si. Por conta disso, eles não têm acesso ao conhecimento do outro, tampouco podem prognosticá-lo. Isso causaria o problema da contingência dupla: *alter* pode rejeitar o que *ego* quer e vice-versa. Para solucionar a dupla contingência, *alter* precisa fazer algo, o que dá a *ego* uma possibilidade de resposta. Essa aceitação de *alter* acontece na incerteza em relação à reação de *ego*. Para dar um primeiro passo, *alter* precisa ter estruturado uma expectativa na qual o comportamento de *ego* pudesse ser esperável e, na base dessa expectativa, fazer sua primeira tentativa de contato. Dessa forma, a comunicação acontece dentro de um horizonte de expectativas duplas dos dois lados, que consiste “de uma perspectiva própria e uma perspectiva alheia, autoconstruída” (LUHMANN, 1990a, p. 18).

Porém, restrinjamo-nos aqui apenas à contingência e à literatura como comunicação que se constitui ao redor das diferenças entre o atual e o potencial. De forma geral, a contingência está ligada ao processo de gerar sentido: toda experiência de sentido começa com uma diferença, a diferença entre o atual existente e o possível (mas não realizado), que gravita ao redor deste existente; em outras palavras, entre o atual e sua contingência.

A base de todo sentido é uma diferença constitutiva, aquela entre a atualidade e a possibilidade. Sem essa diferença não existiria sentido (1990b, p. 63). Sentido é a diferença básica entre o atual e o horizonte do possível (1984, p. 112), a diferenciação entre atualidade e potencialidade (HABERMAS/LUHMANN 1990 p. 32). A diferença atual/potencial é a forma na qual o sentido torna-se possível (LUHMANN, 1990b, p. 108).

Se outras áreas funcionais como o direito ou a educação tentam, em nome de sua funcionalidade, manter o grau de contingência e sua tematização ao mínimo, encontramos justamente no sistema da arte o lugar onde os processos seletivos em direção ao sentido e, por conseguinte, a questão da contingência configuram e caracterizam suas comunicações. Partimos, assim, de uma definição da literatura moderna que vê sua formação

e autonomia como um sistema específico entre outros sistemas sociais realizar-se no final do século XVIII, em decorrência da mudança de uma sociedade estratificada para uma sociedade funcional. Dentro desta nova ordem social, a literatura já não precisa, e nem mesmo pode, apoiar-se em referências religiosas, políticas ou em uma cosmologia obrigatória, que permitiria imitações. Em vez disso, ela forma um sistema próprio que, como qualquer outro sistema, produz e reproduz sua comunicação específica na oscilação entre auto-referência e referência externa. Nestes movimentos, a literatura observa não apenas o “mundo” ou seu ambiente, mas também sua própria maneira de observar e estabelecer sentido, uma observação que pode ser classificada como de segunda ordem.

Ao ocupar-se dos processos de gerar sentido, a comunicação literária reflete o lado designado, marcado e realizado, bem como o lado potencial, aquilo que não foi incluído no espaço marcado, mas permanece disponível em segundo plano, podendo ser resgatado posteriormente. Ela ocupa-se, portanto, da questão da forma como constituição de sentido – algo comum a todos os sistemas sociais, porém experimentado em sua contingência de maneira explícita no sistema da literatura e da arte em geral.

Definimos o texto literário como observação de segunda ordem: a obra literária não apenas observa seu ambiente através de uma descrição de primeira ordem, mas também observa refletidamente seus próprios processos de estabelecer sentido através da redução de complexidade e a construção de uma complexidade própria. A literatura observa o mundo sendo observado por si e por outros sistemas e atenta para as diferenças das quais depende o que pode e o que não pode ser visto. Ao ultrapassar o real em direção ao meramente possível, ela nos mostra não só que é possível, mas também *como* é possível ganhar forma e reflete, na oscilação entre as observações de primeira e segunda ordem, a posição do observador entre a “cegueira”, a diferenciação utilizada e a “visibilidade” (LUHMANN/FUCHS, 1989, p. 178), o descrito. Entretanto, esta observação não é arbitrária, estando sujeita a coações de ordem. A literatura, bem como a arte em geral, possibilita a “epifania do mundo no mundo, e, sendo esta epifania ser interligada a observações, portanto a formas, ela evoca e considera aquilo que sempre desaparece quando se observa” (FUCHS, 2000, p. 4).

Tais processos de gerar sentido realizam-se na narratividade. De certa forma, todos os textos produzidos se constituem no princípio da diferenciação e interligação sequencial das observações. Assim, poder-se-ia chegar à conclusão de Compagnon de que textos e contextos são “construções narrativas” (1999, p. 223) e, portanto, existiria uma intertextualidade igualitária entre eles; ou à concepção de Hayden White, que vê a história como artefato literário e as narrativas históricas como “ficções verbais

cujos conteúdos são tão *inventados* como *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência” (2001, p. 97).

Entretanto, nenhum dos autores leva em conta a funcionalidade dessas narrativas. Textos científicos ou históricos realizam uma tarefa atribuída a eles pela sociedade que difere daquela dos textos literários. Genericamente falando, a ciência ou a história respondem a problemas da sociedade a serem tratados específica e exclusivamente por seus textos. Não pode ser objetivo da ciência encenar possibilidades de ordem no campo do possível, como definimos ser a função da literatura. Sua narratividade reflexiva se explica justamente a partir dessa função: ela torna visível e questiona como a familiaridade com o mundo é formada a partir de processos criadores de sentido.

## 2. Contingência e o tempo

A familiaridade com o mundo estabiliza-se através do recurso da repetição. Não se devem confundir repetições com reproduções, já que “não se pode designar nada no mundo duas vezes sem modificar seu sentido” (LUHMANN, 1986, p. 181). A fim de se compreender a mudança que a informação experimental ao ser repetida, é preciso diferenciar informação de sentido.

Cada nova operação, pelo fato de ser nova, possui um valor informativo que causa mudanças no sistema e altera seu comportamento. Porém, a informação, ao ser repetida, perde o momento da novidade – justamente aquilo que a tornara uma informação. Não obstante, a observação repetida não perde seu sentido, mas se enriquece em relação à produção de familiaridade. No decorrer de tais processos formam-se regiões e regulamentos do mundo vivenciado (*Lebenswelt*) que se estabilizam internamente por meio de repetições. Uma vez alcançada certa estabilidade, a diferença familiar/não-familiar pode surgir como objeto da própria observação do sistema, fazendo um *re-entry*, conforme a linguagem de Spencer Brown. O romance fantástico, por exemplo, estabelece primeiramente um campo literário reconhecível e familiar, para em seguida introduzir, gradual ou abruptamente, o sobrenatural como desvio da estabilidade criada inicialmente.

Dizemos que a repetição consolida expectativas e forma campos familiares. Poderíamos concluir que é a novidade que estimula a atenção e o interesse. Entretanto, repetições também têm a capacidade de funcionar como sinais chamativos, pois, frente a formas repetitivas, insinuam-se intenções e objetivos. Paralelamente, a novidade somente é identificável como variação de algo conhecido. Portanto, novidade e repetição apenas ganham atenção como diferença, uma vez que o reconhecimento de novidades exige contextos familiares. A repetição como forma literária destacada e criadora de uma sucessão obsessiva pode ser exemplificada em Thomas Bernhard. Abaixo segue um

trecho, ou melhor, uma frase de *O naufrago* (1996), quando três estudantes de piano se encontram no Mozarteum de Salzburgo:

O artista do piano, disse a Wertheimer – e eu empregava com bastante frequência essa expressão “artista do piano” quando conversava com ele sobre a arte do piano, a fim de evitar o repugnante pianista –, o artista de piano, pois, não se pode deixar impressionar tanto por um gênio a ponto de ficar paralisado, e o fato é que você, com efeito, se deixou impressionar tanto por Glenn que está aí paralisado, você, o talento mais extraordinário que o Mozarteum já conheceu, eu lhe disse, e estava falando a verdade, pois Wertheimer era de fato esse talento extraordinário, aliás, um talento extraordinário que o Mozarteum jamais voltou a ver, embora não tenha sido, como já disse, um gênio como Glenn (BERNHARD, 2006, p. 146).

A musicalidade da frase e as repetições de palavras aproximam-se à concepção da variação de um tema ou seqüência musical (neste caso, *As variações de Goldberg*, de Bach) e baseiam-se em princípios estruturais e formais comuns. Tanto na música como na literatura os princípios formadores são repetição, variação ou contraste. No nível formal, a repetição cria estruturas e hierarquias, enquanto no nível semântico tem efeito descentralizante.

Entendemos a obra literária como construção de uma ordem complexa na qual cada operação não apenas remete à anterior ou, na projeção, à seguinte, mas também mostra sua seletividade refletida como escolha adequada e convincente. Isto implica uma permanente avaliação, no decorrer das seqüências, entre seleções cabíveis, a fim de que se alcance uma forma final que faça jus às partes constitutivas, e vice-versa. Friedrich Schlegel formulou esta concepção da seguinte maneira: o mais essencial para a obra é que ela crie para si um esboço “no qual ela mesma se complete” (apud LUHMANN, 1995, p. 61).

A ordem de sentido final pode ser de caráter mais sólido, poroso, ou então desconstrutivo. Entretanto, mesmo essa desconstrução precisa partir de um dado sentido a ser subvertido e pode apenas ser percebida como desconstrutiva em relação aos processos construtivos. Aqui a teoria dos sistemas e a linha desconstrutivista divergem. Para Barthes, por exemplo, o texto foge ou deve fugir de um sentido ideológico repressivo, inerente à língua. “A linguagem é uma legislação, a língua, o seu código. Não percebemos o poder que há na língua porque nos esquecemos de que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...] Falar, e com muito mais razão, discorrer, não é comunicar, como se afirma tão frequentemente, é sujeitar” (1980, p. 12). O desconstrutivismo – se nos é permitido abordar este complexo teórico tão variado de maneira generalizante –, ao negar a factualidade objetiva do mundo e a procura logocêntrica por verdades substanciais e justificativas metafísicas, proclama a língua como força central da construção do mundo e o homem

como seu prisioneiro eterno. Identidades significativas podem ser adquiridas apenas no campo da língua onipresente, não como certezas absolutas, mas como brilho em oposição a outras manifestações da língua que são apagadas por novas oposições, antes de terem a chance de se estabilizar. Textos literários são vistos como estações intermediárias no jogo livre dos significantes, que se estende sem rupturas para o campo da crítica literária. Em seu livro *Texto, Crítica, Escritura*, Leyla Perrone-Moisés define a relação entre texto e crítica da seguinte maneira: “[na crítica] não se trata de recobrir explicando, mas de recobrir ambigüizando (isto é a disseminação, isto é a significância). O novo texto terá as mesmas características de densidade sêmica, de suspensão de sentido, de fundamental ambigüidade e de abertura escritural que as do texto poético” (1993, p. 70-71).

O texto torna-se pré-texto para um desdobramento de dinâmica própria e sem limitações, de modo que a desconstrução de textos anteriores realizada pelo texto literário tem como seqüência uma corrente potencialmente infinita de textos críticos. Dessa forma, pretende-se desconstruir a suposição de presença, qualquer relação estável entre presença e ausência e, inclusive, a diferenciação entre presença e ausência em si. É uma concepção instável, que está sujeita à *différance* constante de qualquer diferenciação feita ao redor de um centro nem presente e nem ausente e que se contenta com a indicação da “*trace de l’effacement de la trace*” (DERRIDA, 1979, p. 77). Essa caracterização vale também para os próprios textos teóricos da desconstrução, que, a fim de mostrar como esta opera, precisam ser autodesconstrutivos e ocultar as suposições para o uso de diferenciações.

A teoria dos sistemas faz, de certa forma, o caminho oposto. Partindo do conceito de Maturana, de que tudo que é dito é dito por um observador, chega-se à conseqüência de que “everything we say [...] is and cannot but be [...] deconstructible” (MARGOLIS, 1985, p. 146). Utilizar a linguagem, fazer uma diferenciação, significa transformar um espaço até então não-demarcado em uma forma constituída por um lado marcado (o dito) e outro desconsiderado (o que não é dito). Observando um observador que utiliza a linguagem para fazer diferenciações, pode-se rejeitar ou aceitar as diferenciações pelas quais suas observações são conduzidas. O fato de sempre haver algo que não pode ser dito faz com que o falado torne-se contingente e desconstrutível através da referida observação de segunda ordem, isto é: a observação das diferenciações realizadas entre atualidade e potencialidade, frente a um horizonte de possibilidades.

Enquanto a teoria dos sistemas parte da improbabilidade de ordem frente à contingência e complexidade das possibilidades e busca retraçar o processo de ganhar formas através da redução e construção de uma complexidade própria, o des-

construtivismo vê a linguagem constatável como simplificação da língua em favor de um *logos*: a linguagem científica, a cognição e a filosofia. Contra essa submissão a um logocentrismo, o texto realizaria uma renovação permanente de complexidade e contingência através da disseminação e dispersão como formas de subversão da ordem metafísica ocidental.

## **2.1 Tempo reversível e irreversível**

Com o atual e o potencial também se remete ao reversível e o irreversível. Sistemas que trabalham com sentido entendem, num primeiro passo, mudanças como diferença entre um específico anterior e outro posterior e, freqüentemente, atribuem ao tempo certa irreversibilidade. O tempo é compreendido como aquilo que faz desaparecer irrecuperavelmente os acontecimentos, e os próprios acontecimentos marcam a “irreversibilidade de uma mudança” (LUHMANN, 1984, p. 117). Entretanto, uma vez que, para os sistemas de sentido, o tempo é sempre uma mudança interpretada através do sentido e o sentido sempre mantém aberta a possibilidade da reversibilidade, a identificação de tempo e irreversibilidade mostra-se insuficiente e precisa ser completada pelo momento da reversibilidade.

Sistemas de sentido dispõem de “dois tipos de (tempos) presentes” (LUHMANN, 1981, p. 113). O presente I marca o fato, que se modifica de maneira irreversível: o antes torna-se o depois, e o futuro transforma-se em passado. Porém, há outro presente, de caráter durável. Ele estende um acontecimento, de modo a tornar o próprio presente disponível. Sistemas de sentido podem intervir nas irreversibilidades constantes e retardar sua virada. “Uma injustiça pode ser reparada e a finalização de uma ação, adiada” (LUHMANN, 1984, p. 117). Sistemas de sentido possuem, portanto, a capacidade de transformar certas irreversibilidades em reversibilidades. Vemos no exemplo de uma conversa: as manifestações singulares podem ser descritas como elementos/seleções que se tornam irreversíveis, marcando, assim, o presente I. Porém, no decorrer da conversa, pode-se retornar a manifestações feitas e retirá-las ou relativizá-las. As duas formas de presente “se polarizam reciprocamente como diferença entre acontecimentos e durações, transformação e permanência” (LUHMANN, 1984, p. 117).

Conforme Luhmann, acontecimentos concretos caracterizam-se por uma “improbabilidade de grau elevado” (1984, p. 611). A razão de determinado acontecimento se realizar, ao invés de outro igualmente apto, não pode ser explicada observando-se os acontecimentos como singulares e isolados. Sua realização se explica como elemento de um processo, como resultado da seletividade crescente dos elementos. Um processo começa com um acontecimento/observação contingente, que se torna o ponto de partida para os acontecimentos seguintes, que encadeiam a

seletividade dos anteriores e a incluem em sua própria realização seletiva.

Dessa forma, um texto literário deve ser lido como caminho histórico no qual cada acontecimento herda algo do anterior. A narratividade literária não só desenvolve, mas também questiona a relação interna entre os acontecimentos. Por conseguinte, a superação da linearidade das seqüências é também um elemento narrativo, que possibilita “o acesso livre ao sentido de acontecimentos passados e futuros. [...] História se forma através do desligamento de seqüências” (LUHMANN, 1984, p. 118). Portanto, um acontecimento narrativo não pode ser definido apenas por sua posição numa seqüência temporal irreversível; é preciso ver as relações de sentido que ele acolhe em relação a acontecimentos variados que se formam em direção a uma história.

Esse aspecto temporal, ao lado da idéia de redução de complexidade como um princípio básico da narrativa, encontra-se, de formas diferenciadas, em diversas abordagens teóricas a respeito do tempo narrado/contado e do tempo da narração, como, por exemplo, em *Morphologische Poetik* (1968), de Günter Müller. O tempo narrado caracteriza-se por cortes temporais ou condensações. Na narrativa,

minutos, como anos, podem ficar suprimidos na representação literária, sem ameaçar o contexto de sentido e ação; o paradoxo entre vida e narrar consiste, por fim, não no fato de que cortes temporais sejam o princípio característico negativo de toda forma de narrar. Eles podem acontecer silenciosamente ou ser mencionados de maneira explícita. A fórmula básica para este último é: algum tempo depois (LÄMMERT, 1991, p. 83).

Paul Ricoeur define a formação do aspecto temporal através de uma síntese narrativa. Uma história “interliga duas dimensões de tempo, uma cronológica e uma não cronológica” (1988, p. 107). A dimensão cronológica caracteriza uma história no nível da mera seqüência de seus acontecimentos, enquanto a não-cronológica é a “verdadeira dimensão configuradora, através da qual a fábula transforma os acontecimentos em história” (RICOEUR, 1988, p. 107). A sucessão cronológica de acontecimentos responde a pergunta permanente: “e depois?” e situa a história próxima de uma idéia linear de tempo, entretanto é a dimensão configuradora que estabelece a verdadeira síntese narrativa. Uma mera sucessão não constitui uma história, é antes a configuração narrativa que “forma um contorno a partir da seqüência temporal” (RICOEUR, 1988, p. 108). Retomando um conceito de Aristóteles, Ricoeur enfatiza que essa verdadeira configuração narrativa se constitui “a partir da relação entre início, meio (centro) e fim” (1985, p. 16). A síntese narrativa transforma um estado inicial em um estado final, um processo que contém uma virada marcando o meio. Início, meio e fim funcionam como pontos de orientação, conferindo densidade



ao sentido e dando à sucessão contingente de acontecimentos um “colorido narrativo” (RICOEUR, 1988, p. 17).

Conforme o pensamento de Aristóteles, a seletividade limitada de acontecimentos entre início e fim possui, dentro de um episódio, uma característica estrutural que pode ser definida pelo conceito de “meio/centro”. De maneira geral, compreende-se o “meio/centro” como um acontecimento específico ou um conjunto de acontecimentos ao redor do qual se agrupam os outros acontecimentos e ações de uma história, de maneiras mais ou menos próximas. Ele seria, portanto, uma área especialmente densa de sentido, ao redor da qual poderiam ser constituídos contextos mais soltos, delimitados pela colocação explícita de um início e um fim. Para Aristóteles, o momento “meio/centro” possui um significado maior, o da “peripécia”: a virada da sorte das personagens. Para os protagonistas, a peripécia surge súbita e inesperadamente, porém, dentro da lógica narrativa da história, ela acontece “conforme a probabilidade ou necessidade” (ARISTOTELES, 1982, p. 35).

Abstraindo a definição concreta de Aristóteles para “sorte/desgraça”, Ricoeur entende a idéia de virada como uma das características literárias centrais, não apenas válida em relação à tragédia clássica, mas paradigmática para a narração. Ela compreende um momento narrativo de destaque, pois organiza as relações de sentido dentro de uma história de maneira diferente e nova. Somente a peripécia possibilita ver uma história como forma rica de tensão em si. Manfred Sommer utiliza o conceito de oposição narrativa para definir essa tensão. Por causa da peripécia, a história se movimenta entre dois pólos ou estados que se encontram “numa oposição de sentido: um pobre vira rei, uma pessoa má torna-se religiosa, uma criança, adulto, um prisioneiro fica livre” (SOMMER, 1990, p. 192). Naturalmente, esse processo entre os pólos pode fracassar por completo ou parcialmente, tornando-se assim ponto central da história.

Também é possível que a história tenha mais de uma peripécia, promovendo várias mudanças na direção do desenvolvimento da narração. Dentro da concepção aristotélica, esses pólos narrativos podem ser compreendidos como relação entre enlaçamento e desenlace: até a virada, o escritor interliga o destino de suas figuras de forma cada vez mais densa para, após a virada, desenlaçá-lo. Para descrever a mesma idéia, Ricoeur usa a imagem do “nó da história e o desenlace ou desfazer do mesmo” (1985, p. 18). As diferenças “antes” e “depois” dos episódios, demarcadas por peripécias, podem ser determinadas apenas dentro da respectiva história, bem como o início e o fim, e formam-se somente com o decorrer da própria narração.

A tensão de uma história, portanto, não resulta do fato de um episódio percorrer a distância entre um início e um fim, mas se dá por conta das formas possíveis ou atualizadas da(s)

virada(s). Ricoeur relaciona este aspecto às expectativas do leitor. A virada faz com que as expectativas deste último, provocadas pelo decorrer inicial dos acontecimentos, sejam “subitamente desapontadas e submetidas a uma reorganização total” (1985, p. 18) e o leitor precisa aceitar (ou não) a proposta de ligação que integra início, meio e fim numa união de sentido ou então a ausência de tais referências estabilizadoras. Em Kafka, por exemplo, não há o tempo como progresso ou desenvolvimento e, portanto, não existem início, meio e fim, tampouco viradas marcantes. “Kafka não conta conforme o tempo. Não pode haver um contexto temporal abrangente (*übergreifend*) já que o sentido do todo se encontra imanente a qualquer momento” (WALSER, 1961, p. 96). O próprio Kafka formulou essa não-progressão temporal ao afirmar que “o momento decisivo no desenvolvimento humano é permanente” (apud WALSER, 1961, p. 96).

Pode-se entender a composição de uma história como intermediação entre padrões culturais comuns e desvios desses mesmos padrões. Jerome Bruner, por exemplo, afirma que “stories achieve their meanings by explicating deviations from the ordinary in a comprehensible form – by providing the ‘impossible logic’” (1990, p. 47). Reformula-se na “lógica impossível” a idéia da indispensabilidade da ordem no campo do possível. O sentido desse possível como sentido em geral forma-se na diferença entre o atual e o potencial. Se o texto literário se constitui num eixo temporal de processos interligados e marca campos de densidades maiores, ele o faz sempre com vistas a um sentido a ser construído ou desconstruído.

Tomemos como exemplo *The French Lieutenant’s Woman*, escrito em 1969, por John Fowles. O romance de Fowles inicia sua narração no tempo vitoriano. Em Lyme Regis, Charles Smithson fica fascinado por Sarah Woodruff, chamada pelos habitantes locais pejorativamente de “Mulher do Tenente Francês”, por causa de um suposto caso amoroso com o militar estrangeiro. Charles se apaixona por ela e desfaz seu noivado com Ernestina, filha de um comerciante rico. A separação lhe causa problemas financeiros, sobretudo porque ele também perde inesperadamente a herança de seu tio. Depois que, surpreendentemente, Sarah lhe abandona, Charles a procura durante anos. Após o reencontro, o romance oferece ao leitor dois finais a escolher, um *happy end* e um final infeliz. Pode-se ainda acrescentar um terceiro desfecho, insinuado já no início do capítulo 45: “And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending...” (FOWLES, 1977, p. 295). Porém, ao invés de terminar a narrativa, seguem-se mais cem páginas até o capítulo final, de número 61.

Num segundo nível, a narrativa é constantemente interrompida com informações a respeito da época e comentários sobre os acontecimentos. Essa tarefa é realizada por um narrador que, inicialmente, situa-se no ano de 1969, informando e com-

parando a época vitoriana e o século XX a respeito de questões sociais, filosóficas e literárias, até que, mais tarde, surge como própria figura do romance. O texto exige uma atenção elevada do leitor, pois Fowles não apenas comenta os acontecimentos em certos trechos ou capítulos inteiros (como exemplo, ver o capítulo 35 sobre sexualidade e moral no século XIX), mas também muda inesperadamente os referidos níveis temporais.

In one sentence the narrator sounds like a Victorian, as he remarks that the male character recently 'had severely reduced his dundrearies, with the arbiters of the best English male fashion has declared a shade vulgar - that is, risible to the foreigner - a year or two previously'. In the next sentence, he sounds modern, as he describes how the color of the young lady's cloths would strike us today as distinctly strident. (<http://www.jps.net/magusbob/novels.htm>).

Num outro trecho, o narrador, ao caracterizar Sarah, escreve: "she was born with a computer in her heart" (FOWLES, 1977, p. 50). Além dessas oscilações de nível, Fowles inicia cada capítulo com uma citação, alternando entre trechos literários de autores da época vitoriana, como Hardy ou Tennyson, e análises científicas, retiradas, por exemplo, de relatórios médicos ou teorias sociológicas.

A associação com a concepção "errada" de tempo possibilita a criação de uma dimensão mais ampla da figura e convida o leitor a compará-la com seu horizonte de experiências entre o atual e o potencial. A importância do elemento "tempo" já se anuncia com a atividade de Charles: ele se interessa por paleontologia. Dessa forma, pode-se conceber o romance de Fowles como pesquisa "geológica", onde diversas camadas de tempo se fundem numa história entre o passado e o presente. *The French Lieutenant's Woman* nos oferece quase um caleidoscópio, no qual os níveis temporais primeiro se diferenciam, em seguida seguem um curso paralelo e, por fim, fundem-se parcialmente. A contingência das observações e a consciência da diferenciação feita como *uma* possível entre *outras* potenciais mostram-se, por exemplo, nas mudanças de perspectivas dos romances modernos, visando uma concepção policontextual e relativizando as seleções realizadas. A *stereoscopic vision* do romance de Fowles, a oscilação entre perspectivas e diversos níveis narrativos e temporais como estrutura literária marcante, evidencia essa preocupação.

Acompanhar ativamente, realizar uma história de forma participativa, significa prosseguir em meio a contingências e peripécias, sob a instrução de uma expectativa que encontre sua realização no final. Este fim não está contido, no sentido lógico, nas premissas anteriores; ele dá um ponto final à história e traz consigo o ponto de vista a partir do qual ela se torna perceptível como um todo. "Compreender a história significa compreender

como e por que a seqüência dos episódios levou a esse fim, que não era previsível, mas que, em última instância, precisa ser aceitável e congruente com os episódios selecionados” (RI-COEUR, 1988, p. 118).

### 3. Contingência e sua função: o texto como comunicação ao redor do ponto cego

A função da arte é contribuir como observação própria para a comunicação social. Como já referido no início deste ensaio, ela nos mostra não só que se pode, mas também *como* se pode ganhar forma ao ultrapassar o atual em direção ao possível. Ela observa o mundo sendo observado e atenta para as diferenças das quais depende o que pode e o que não pode ser visto, tematizando assim o chamado ponto cego (*blinder Fleck*), pois cada “descrição pressupõe que o descrito possa ser diferenciado, seja de algo específico, seja de todo o resto. A diferenciação em si, no entanto, esta precisa operar cegamente” (LUHMANN/FUCHS, 1989, p. 178).

Em uma primeira descrição, considerada pelo próprio autor como “ainda não muito nítida” (1986a, p. 624), Luhmann vê a função da arte como “confrontação de uma realidade conhecida, comum a todos, com outra versão dela” (1986a, p. 624). E continua: “A função da arte parece consistir na produção da própria contingência do mundo/universo. A versão consolidada do cotidiano comprova-se como dissolúvel e pode ser lida de outras maneiras, tornando-se, assim, uma realidade policontextual” (1986a, p. 625). No caso da literatura, ela pode orientar-se por essa realidade e apresentar-se como realista, afastando-se, assim, de outros textos literários não-realistas (por exemplo, os românticos) e fiando-se em sua credibilidade. Um exemplo é o método circunstancial de narrar adotado por Defoe, no caso do romance realista inglês: a narração é marcada pela plausibilidade interna e pela construção de um *frame* referencial de caráter “confiável”. O narrador ou editor fictício tenta convencer o leitor da autenticidade de seu texto ao apontar para testemunhas, análise crítica de documentos e outros recursos.

O método de Cervantes oferece já outra alternativa. Ao apresentar-nos Dom Quixote como figura que perdeu o contato com a realidade por orientar-se exclusivamente por textos literários, ele situa a diferença entre a narração e a realidade no próprio romance. Essa diferença é apontada na obra através do trato crítico para com a experiência de leitura do protagonista, o que faz com que o romance oscile constantemente entre referência externa e auto-referência.

Trata-se em literatura da tentativa de descobrir e realizar, com um distanciamento em relação a uma realidade reconhecível e um grau de liberdade crescente, possibilidades de ordem. A arte faz emergir mundo no mundo. Como todo processo de “tornar observável” retira algo da observação, logo toda diferenciação e

designação no mundo também encobre o mundo. Apontar para esse inobservável enriquece o olhar para formas possíveis no mundo. Para emergir, este último necessita de formações que, a partir do ponto cego do observador e suas diferenciações, produzam, paralelamente, visibilidade e invisibilidade. Através de uma indiferenciação textual, experimenta-se na literatura moderna uma noção desse espaço cego (indescritível e meramente aproximável) na consciência, pois cada descrição implicaria, como já referido, uma fixação de dois lados: o observado e o excluído.

Mais do que outros sistemas funcionais, como religião, política, ciência ou direito, o sistema da arte é capaz de aceitar a pluralidade de descrições de complexidade. A arte parece ter como objetivo apresentar a sociedade moderna na sociedade moderna, isto é: apresentar a emancipação da contingência como modelo da sociedade na sociedade. Logo, o que se torna visível na arte é a inevitabilidade da ordem. A literatura, em sua autonomia e protegida por seu fechamento operacional, pode concentrar-se em suas próprias funções e observar os limites do possível quanto a combinações de formas.

Podemos, assim, entender a obra literária como observação do possível em relação ao atual, o padronizado. No trato cotidiano com a realidade surgem certos hábitos de percepção e comportamento que podem estabelecer-se como padrões de compreensão, expressos e conservados, na linguagem comum. A literatura seria, então, uma reflexão sobre as “expectativas rotineiras e as certezas da vida cotidiana” (LUHMANN, 1981, p. 25), portanto uma técnica de desestabilizar compreensões padronizadas, romper com a aparência de normalidade. Em nível geral, as obras literárias confrontam, através de recursos próprios, a realidade conhecida com outras versões da mesma realidade e mostram como versões cotidianas, solidificadas, de realidade são solúveis, desagregáveis, “desfactíveis”. Arthur C. Danto (1984) definiu esse processo como “transfiguração do comum”. Esse comum é resultado da assimetria da diferença entre o atual padronizado e o potencial: somente uma possibilidade pode ser atual, enquanto no lado da potencialidade encontra-se sempre a pluralidade. Por conseguinte, o sentido é uma forma específica da redução de complexidade, e cada atualização significa uma negação das outras possibilidades não-realizadas. O não-escolhido permanece como pano de fundo indefinido, mas conservado para eventuais atualizações futuras. Dessa forma, cada sentido permanece aberto para a já referida reversibilidade, para a “volta a si mesmo” (MARQUARD/STIERLE, 1996, p. 315). Nesse contexto, a literatura moderna não representaria algo existente ou adicionaria objetos extras ao mundo, mas, formulado de uma maneira geral, refletiria a constituição e formatação de campos de sentido como processo contingente, apresentando em

uma comunicação paradoxal o fundo potencial sobre o qual estruturas de sentido emergem através de diferenciações e seleções.

Detenhamo-nos no caráter paradoxal da comunicação literária. Entendemos a literatura como oferta de comunicação que nega ou, ao menos, resiste a uma compreensão direta e remete sempre para além das diferenciações e seleções apresentadas, possibilitando releituras e a multiplicidade de reflexões críticas. Em sua indeterminação entre posição e negação, a forma do texto dá uma noção do estado sem forma, da complexidade ainda não cortada e limitada pela seleção lingüística. Como essa noção apenas pode ser experimentada, mas não formulada, o paradoxo consiste no fato de que a literatura comunica a respeito do não-comunicável, do qual se pode aproximar apenas na reflexão crítica complementar. A comunicação literária elimina, momentaneamente, as estruturas sistêmicas em sua complexidade reduzida e ordenada, restabelecendo temporariamente uma complexidade indeterminada.

Em seu conto *Um Artista da Fome*, Kafka encena o paradoxo da arte como manifestação do indizível ou, neste caso, invisível. De um lado, o artista da fome ganha sua presença no mundo, o reconhecimento de sua existência, à medida que emagrece ou diminui fisicamente – enquanto existe público e enquanto obedece ao limite dos 40 dias de jejum imposto por seu empresário. Não obstante, permanece melancólico, pois gostaria de expandir esse prazo indefinidamente. Uma vez abolido o contexto limitador, abre-se espaço para a realização de todas as potencialidades do artista: este então desaparece por completo, tanto como pessoa física quanto como obra artística. Em sua última frase, ele responde à curiosidade do inspetor sobre por que não podia evitar de jejuar:

Porque eu – disse o jejuador, levantando um pouco a cabecinha e falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse. – Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me teria empanturrado como você e todo mundo (KAFKA, 1989, p. 35).

Explica-se aqui a facilidade com que o protagonista jejuava, porém, ao mesmo tempo, tira-se-lhe a existência como artista: todo o reconhecimento e presença que ele conquistara desaparecem ao transformar-se o jejum em uma apresentação sem esforço e, inclusive, nada artística, tratando-se de mera encenação artificial de um estado “normal” do protagonista. (Ironicamente, essa artificialidade de sua arte origina-se do caráter real de sua manifestação.)

Além do esforço, outra condição para a existência de artista é uma forma visível, um contorno compreensível e identificável pelo público, o ambiente social. A diferença entre artista

e público e, com isso, a demarcação de seu espaço próprio, está ligada à idéia de uma realização fora do comum, uma capacidade especial dentro de um espaço visível: a jaula, a encenação supervisionada, garante o espaço próprio – próprio dentro do contexto social, porém impróprio para o protagonista, que nele oscila entre melancolia e raiva. Uma vez que são abolidas essas marcações sociais (sem público, numa jaula afastada), o protagonista ganha autenticidade, entretanto torna-se, paralelamente, não-identificável, insignificante e inexistente para o ambiente social. Sua jaula representa tanto um lugar marcado, visível, acessível, como um lugar limitado e limitador. O corpo, representação e *medium* de sua existência, ao seguir o caminho em direção ao próprio desaparecimento, serve como tentativa do artista de fugir das identificações e definições sociais normativas. Quanto mais ele se retira das marcações sociais, cujo signo é o corpo, mais ele chega a uma forma absoluta e tanto mais ele precisa se afastar dos signos, o que só poderia se dissolver num ponto em que o signo desaparecido seria a garantia da realização do pretendido. Entretanto, esta realização, evidentemente, não seria mais perceptível, pois o momento da retirada seria justamente o momento já irregistrável.

Segundo Walter Benjamin, é sobretudo o romance que representa essa tendência em direção à contingência de todas as construções e a policontextualidade como característica da modernidade.

Os primeiros índices para um processo cujo final é caracterizado pelo declínio da narração é o surgimento do romance no início da modernidade. O que separa o romance da narração (e do épico no sentido restrito) é sua dependência essencial do livro. A difusão do romance somente se torna possível com a invenção da imprensa. Aquilo que é transmissível oralmente, o bem do épico, é de uma outra consistência e qualidade do que a consistência do romance. [...] O narrador toma aquilo que conta da experiência, da própria ou da relatada. E ele o torna novamente experiência daqueles que ouvem sua história. [...] A arte de narrar chega ao seu fim por que o lado épico da verdade, a sabedoria, se extingue (BENJAMIN 1973, p. 442).

Luhmann considera essa sabedoria como soma da experiência exemplar para uma observação de primeira ordem. “Sabedoria é exatamente aquilo que surge quando o saber do saber, isto é, o saber auto-referencial, é desenvolvido num grau de observação de primeira ordem e não ultrapassa esse grau” (1992, p. 80). Benjamin baseou-se nessa auto-reflexão da forma para reconstruir a teoria literária do romantismo. Ele resume a diferença entre literatura pré-moderna e moderna no conceito de que a prosa é a idéia da poesia. “Esta é a definição conclusiva da idéia da arte e a verdadeira essência da teoria do romance” (BENJAMIN, 1973, p. 16). A prosa deve ser compreendida como

potencialização da poesia, pois ela une poesia e crítica, esta última compreendida como complementação refletida da obra e na obra. Na linguagem da teoria dos sistemas, o romance se constitui como oferta de comunicação na alternância entre observações de primeira e segunda ordem e a literatura moderna apresenta a diferença entre configurações manifestas e latentes do mundo. O romance, como forma destacada da literatura moderna, constrói sentido de maneira própria, tematizando esse processo e refletindo a contingência de todas as formas de sentido, já que “o sentido existe apenas como sentido das operações que o utilizam...[...]. Portanto, o sentido é um produto das operações que o utilizam, e não uma qualidade universal originada por uma fonte absoluta” (LUHMANN, 1997, p. 44). Conseqüentemente, não há uma idealidade independente das vivências e comunicações fictícias, mas um fundo de complexidade elevado ainda não cortado e reduzido pela observação, seleção e descrição. A observação de segunda ordem, portanto, nada faz senão utilizar-se das formas construtivas de sentido para se auto-observar, oscilando entre o atual e potencial e, retomando o aspecto “interessante” da literatura, surpreender através de sua observação original. Musil chamou esse fundo complexo e indeterminado de “área escura [...] onde tudo provisoriamente termina” (1978, p. 1147). Como horizonte inatingível ou espaço em branco, funciona como desafio permanente a ser explorado e marcado. Schlegel formula essa constelação através dos princípios do caos como massa original não-estruturada e o Eros. O Eros, na mitologia antiga da criação do mundo, foi o ponto inicial, o impulso para a formação, diferenciação, relação e ordem da matéria amorfa. O caráter caótico da poesia se explica, por outro lado, pela negação da mímeses e da definição da poiésis como livre de determinações e limitações feitas pelo mundo estabelecido. A poiésis, portanto, é caótica só para a consciência atual, não para a potencial. O estranho, o escuro, desorientado, deformado e místico mostram alegoricamente – através da livre fantasia poética – a vida em suas ilimitadas manifestações, “agilidade eterna, caos completo e infinito, metamorfose constante, dissonância e harmonia, possibilidade ilimitada, simultaneidade de criação e destruição” (PREISENDANZ, 1967, p. 70).

Ciência e pesquisa concebem a vida através da futurização e produzem uma continuidade que desloca a fronteira entre mundo atual e potencial, permanentemente numa direção temporal positiva: o que ainda não é possível, o será no futuro. “O homem precisa persistir na convicção de que o incompreensível possa vir a ser compreensível, caso contrário não pesquisaria”, já formulara Goethe (1975, p. 406). Para a literatura, referir-se a esse não-mundo, o mundo potencial, somente é possível no *medium* de elementos atuais a serem arranjados de modo a marcar um espaço transitório entre o realizado e o realizável. Entretanto,



mesmo esse espaço potencial precisa, para que seja detectável como tal e não desapareça numa arbitrariedade qualquer, emergir em formas conectáveis ao atual.

Todo sentido se constitui na diferenciação entre atualidade e potencialidade, entre o existente e o possível. Na sociedade funcional, o sistema da arte é a área a tematizar este “entre-espaço” da observação, confrontando a realidade conhecida com outras versões possíveis desta mesma realidade e, com isso, apresentando-nos a contingência como força motriz da sociedade moderna. Pois, conforme Niklas Luhmann, o verdadeiro anseio da arte reside na “reativação de possibilidades descartadas. Sua função é fazer emergir mundo no mundo, a unidade na unidade, seja para melhor, seja [...] para pior” (LUHMANN, 1997, p. 352).

### **Abstract**

*The concept of contingency is an essential part of the theory developed by German sociologist Niklas Luhmann (1927-1998). It conceives the production of sense and the perception of the actual as one among other possible and potential selections. While other functional fields like law or science try to maintain a minimal degree of contingency in order to preserve their functionality, the system of art, on the other hand, discusses and potentiates the contingency of the selective processes of sense. Literature emerges as a second order observation that oscillates between the actual and the potential and, pointing to the blind spot of the observation, sharpens the awareness of other possible forms of order.*

**Keywords:** *Contingency. Modern literature. Niklas Luhmann. System theory.*

### **Referências**

- ARISTOTELES. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- BARTHES, R. *Leçon*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- BENJAMIN, W. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973.
- DANTO, A. C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984.
- DERRIDA, J. *Positions*. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- BERNHARD, T. *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BRUNER, J. *Das Unbekannte denken*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- FOWLES, J. *The French Lieutenant's Woman*. Triad/Granada, 1977.
- FUCHS, P. *Moderne Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- GOETHE, J. W. von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. München: Beck, v. 9, 1975.
- HABERMAS, J.; LUHMANN, N. *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- KAFKA, F. *Um artista da fome*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LÄMMERT, E. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- LUHMANN, N. *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, v. 3, 1981.
- . *Soziale Systeme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- . *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst*. In: GUMBRECHT, H. U. *Stil*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986a.
- . *Die Lebenswelt nach Rücksprache mit Phänomenologen*. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 72. Berlin: Rothschild, 1986b.
- . *Wissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990a.
- . *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, v. 5, 1990b.
- . *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 1992.
- . *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- . *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- ; FUCHS, Peter. *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- MARGOLIS, Joseph. *Deconstruction, or, The Mystery of the Mystery of the Text*. In: SILVERMAN, H.; IHDE, D. *Hermeneutics and Deconstruction*. Albany: State Univ. of New York Pr., 1985.
- MARQUARD, O.; STIERLE, K. *Poetik und Hermeneutik*. v. 8. München: Fink Verlag, 1996.
- MUSIL, R. *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*. Reinbeck: Rowohlt, 1978.
- MÜLLER, G. *Morphologische Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PREISENDANZ, W. *Zur Poetik der deutschen Romantik*. In: STEFFEN, Hans. *Die deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- RICOEUR, P. *Zeit und Erzählung*. München: Fink, 1988.
- SOMMER, M. *Lebenswelt und Zeitbewußtsein*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

- WALSER, M. *Beschreibung einer Form*. München: Hanser, 1961.
- WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In: ---. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 97-116.



# “Tudo que é sólido desmancha no ar”: sobre o problema do popular na linguagem<sup>1</sup>

Anna Christina Bentes

## Resumo

*Este trabalho tem como objetivo principal elaborar algumas reflexões iniciais sobre o problema de quais critérios devem ser considerados quando tratamos de aspectos de uma fala definida como popular. Para tanto, apresentamos uma breve articulação entre postulações da história social e da sociolinguística sobre as relações entre língua(gem) e classe social e exemplificamos, com a análise de falas de um artista popular em diferentes contextos (público e privado), que as complexas relações entre determinados traços linguísticos e a posição enunciativa do sujeito são caracterizadoras da natureza popular dessas falas.*

**Palavras-chave:** Sociolinguística. Linguagem popular. Estilos linguísticos.

---

<sup>1</sup> Esse texto é uma versão ampliada do texto intitulado “Contribuições para o entendimento sobre a pluralidade de culturas e variedades de língua populares do Brasil”, apresentado no II SIMELP, em Évora, em outubro de 2009. Meus mais sinceros agradecimentos ao parecerista anônimo da FAPESP, à Marta Scherre e à Regina Cruz, pelas sugestões que possibilitaram uma maior e melhor organização da discussão aqui apresentada. Agradeço ainda a Richard de Oliveira Martins pelas contribuições sobre o campo da história social. Todos os erros que ainda persistirem são de minha inteira responsabilidade.

## 1. Introdução

Este trabalho tem por objetivo principal elaborar algumas reflexões iniciais sobre o problema do popular<sup>2</sup> no campo dos estudos linguísticos, partindo das distinções já estabelecidas entre “variedade linguística culta & variedade linguística não-padrão/popular” (CASTILHO, 1997; PRETI, 1997, 1998; BAGNO, 2001; RIBEIRO, 2002; LEITE, 2006; NARO; SCHERRE, 2007).

As complexas relações entre a variedade linguística considerada como *a* culta e as variedades, registros e estilos populares constituem uma questão que tem sido objeto de estudo das diferentes áreas das ciências humanas. A nosso ver, a caracterização do popular é recortada, muitas vezes e a um só tempo, nas ciências humanas por três critérios: o das relações entre grupos e/ou classes sociais, o das relações entre oralidade-escrita e o das relações entre local-global. Ao afirmarmos isso, não pretendemos discretizar os critérios acima propostos, mas sim afirmar o entrelaçamento existente entre eles na constituição do “popular”.

Ao longo desse artigo, assumimos que a qualificação de “popular”, seja em relação à língua ou a uma variedade de língua falada, seja em relação à escrita (literária ou não), é fundamentalmente produzida por uma forma de apreensão<sup>3</sup> e/ou de conhecimento por parte de quem se aproxima desse objeto. Em outras palavras, é preciso uma atenção especial em relação aos múltiplos e complexos recursos semióticos que o configuram

Sendo assim, trataremos de apenas um dos três critérios acima evocados para a constituição do popular, a saber, o critério da classe social. Para tanto, em um primeiro momento, pretendemos apresentar uma breve articulação entre postulações da história social e da sociolinguística sobre as relações entre língua(gem) e classe social, enfocando a seguinte postulação de Thompson (1998): a de que o desenvolvimento de uma variedade popular de língua necessariamente deriva de um processo de elaboração de uma identidade e/ou consciência de classe.

Em um segundo momento, pretendemos exemplificar, com a análise de falas de um artista popular (um *rapper*) em diferentes contextos (discurso de agradecimento em cerimônia de entrega de prêmios e depoimento a um jornalista no interior de seu carro), que as complexas relações entre determinados traços linguísticos e a posição enunciativa do sujeito (que revela uma reflexão contínua sobre o seu pertencimento de classe e sobre sua própria trajetória no campo social) são caracterizadoras da natureza popular dessas falas. Essa análise, que considera necessária a articulação entre diferentes recursos e níveis de linguagem para a explicação de elaboração de registros e estilos linguísticos (sejam eles cultos ou populares), insere-se na agenda dos estudos sociolinguísticos da chamada “terceira onda”

<sup>2</sup> “Dizer que o popular existe é estudar essa relação que nos desabitua, nos desengaja da literatura que conhecemos, na medida que precisamos aprender a considerar mais as trocas do que os acontecimentos ou fatos, mais as flutuações e as transformações do que os gêneros e o texto, porque é precisamente a não-fixidez que caracteriza a literatura ou o objeto que procuramos. (...) Declarar popular uma literatura ou um objeto é afirmar uma relação e engajar-se assim num discurso político (e numa política do discurso), saber que ele supõe um *parti pris* em detrimento de outro discurso possível que, se quiséssemos reconhecer, nos desengajaria da opção que fizemos”. (BOLLÈME, 1988, p. 6)

<sup>3</sup> Mário de Andrade, que desenvolveu um projeto global de “auto-conhecimento” da arte, da cultura e da língua popular brasileiras, afirma que estabelece como tarefa para si construir um tipo de aproximação sobre esses objetos por meio de uma “compreensão empática” e/ou de um “gesto de amor”. (SCHELLING, 1990, p. 163)

(ECKERT, 2005), que pretende dar visibilidade aos complexos processos de elaboração de identidades, de registros e estilos a partir da manipulação dos recursos das diferentes variedades linguísticas no interior dos grupos sociais (COUPLAND, 2001; BELL, 2001).

## 2. O critério ‘classe social’ na composição do conceito de lingua(gem) popular

Um estudo clássico sobre a cultura dos trabalhadores ingleses no século XVIII e parte do XIX é *Costumes em comum*, de E.P. Thompson, originalmente publicado em 1991. Neste trabalho, o autor estabelece o contexto de profunda separação entre a cultura patricia e a cultura da plebe no século XVIII inglês. Naquele momento, observadores oriundos das elites letradas estão registrando os hábitos e ritos das camadas inferiores, dando início aos estudos do chamado *folclore*.

A impressão que tinham esses folcloristas era a de que esses costumes populares seriam resíduos já em desaparecimento, que ainda encontravam refúgio somente nas regiões rurais, já que emergia o processo de industrialização nos ambientes urbanos. Para Thompson, o que se fez ao se considerar o costume como uma discreta sobrevivência foi deixar de observar o seu caráter de “ambiência, *mentalité*, um vocabulário completo de discurso, de legitimação e de expectativa” (THOMPSON, 1998, p.14). Ainda para o autor, o “costume”, interpretado nos séculos precedentes como a segunda natureza dos homens, conduzindo-os a “fazer o que sempre fizeram”, estaria relacionado à transmissão oral, à educação que se recebe desde cedo no convívio familiar, e também ao aprendizado de um ofício, nas áreas rurais bem como nas áreas manufatureiras e mineiras mais densamente povoadas.

Segundo Thompson, ao observar tais “costumes”, os folcloristas não se deram conta de sua função racional como reguladores das rotinas. Além disso, o costume era também um termo operacional, tendo em vista que “constituía a retórica de legitimação de quase todo uso, prática ou direito reclamado” pelas classes trabalhadoras (p.16). O costume estava, portanto, relacionado ao direito consuetudinário, sendo parte de estratégias de negociação, “em oposição aos limites impostos pelos governantes patricios” (p.17).

Assim, a cultura plebéia (popular) revestida da retórica do costume “não se autodefinia, nem era independente de influências externas”; estaria mais perto de ser uma “arena de elementos conflitivos” e trocas, muito longe do conceito de cultura popular como algo ultraconsensual, “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados”, conceito tão caro à historiografia social mais ingênua. Apontar o dinamismo dessa cultura popular, situando-a “no lugar material que lhe corresponde”, é um dos objetivos do autor.

Ainda na introdução de sua obra, Thompson preocupa-se em tornar evidente o paradoxo da cultura popular inglesa do período estudado: “uma cultura tradicional que é, ao mesmo tempo, rebelde” (p.19). É tradicional porque calcada na transmissão oral dos costumes que se diversificam muito lentamente, já que a educação formal ainda não se interpôs nesse processo; mesmo quando a alfabetização crescente vem fazer parte dele, a produção escrita tende “a se sujeitar a expectativas da cultura oral, em vez de desfiá-las com novas opções”. No entanto, era rebelde ao não defender normas impostas pela Igreja ou pelas autoridades. A lei estabelecia os limites da atuação plebéia (legitimada nos costumes), mas não entrava em seus lares: “em consequência, temos uma cultura costumeira que não está sujeita, em seu funcionamento cotidiano, ao domínio ideológico dos governantes” (p. 19). Para o autor, a cultura plebéia mostra-se conservadora porque a inovação pertence aos patrícios:

não é um processo tecnológico/social neutro e sem normas (...) mas sim a inovação do processo capitalista, [que] é quase sempre experimentada pela plebe como uma exploração, a expropriação de direitos de uso costumeiros, ou a destruição violenta de padrões valorizados de trabalho e lazer. (THOMPSON, 1998, p.19)

Como fica evidente até aqui, a divisão que Thompson enxerga se dá em termos de classes. No entanto, o “homem-massa” não tem uma consciência de classe altamente desenvolvida e sua própria identidade social é fruto da ambigüidade entre a “moralidade popular” do costume e a “moralidade oficial”, nos termos que o autor busca em Gramsci. A moralidade oficial, ligada à *práxis*, era necessária à sobrevivência, “necessidade de seguir a ordenação do mundo e de jogar com as regras impostas pelos empregadores” no caso do mundo do trabalho. Mas é nas relações sociais e nas experiências compartilhadas que se forja também a consciência da exploração, o “senso comum” enquanto moralidade popular, que “expõe o texto do teatro paternalista à crítica irônica e, com menos frequência, à revolta”. Dessa forma, Thompson entende “boa parte da história social do século XVIII como uma série de confrontos entre uma economia de mercado inovadora e a economia moral da plebe, baseada no costume” (p. 20-21).

Nesse confronto, Thompson vislumbra a formação das classes, bem como da consciência de classe, com a Revolução Industrial como pano de fundo da “maior transformação da história, ao (...) destruir a autoridade das expectativas baseadas nos costumes” (p.22-23), uma vez que as sucessivas gerações já não tinham mais as expectativas e perspectivas das gerações anteriores. Deparamo-nos com um processo de elevação das expectativas materiais concomitante à desvalorização das culturas tradicionais. Assim, Thompson reivindica a pertinência da



investigação dos costumes como forma de ampliar as satisfações culturais e tornar as satisfações materiais mais igualitárias, tendo em vista que no mundo atual encontramos o processo que se desenhava no século XVIII na Inglaterra em pleno desenvolvimento em âmbito global.

Com base nas reflexões de Thompson (1998), podemos dizer que, para esse autor, a cultura popular constitui-se como um *locus* de conflitos que se deixam revelar justamente pela linguagem, ou seja, pelos discursos que nela são assumidos. Thompson é um autor que foi muito criticado por assumir a postulação de que o interesse dos historiadores sociais deveria recair fundamentalmente sobre o problema da experiência social dos sujeitos, sendo que esta última, por sua vez, determinaria a consciência de classe:

A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram - ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, idéias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe. (THOMPSON, 1987, p.10)

É interessante perceber que, para esse autor, a linguagem é fundamental para a constituição tanto da experiência como da consciência de classe. Em seu estudo sobre a formação da classe operária inglesa, Thompson (1987) assume que não pode haver classe sem consciência de classe e sem uma elaboração discursiva própria dos trabalhadores que contemplaria (i) a postulação de uma diferenciação (em termos de valores, tradições, idéias e formas institucionais) entre a classe trabalhadora e a classe média; e (ii) o desenvolvimento de uma crítica própria em relação à sociedade capitalista e às relações de propriedade.

Ou seja, poderíamos entender que uma primeira diferenciação entre a perspectiva da história social e da sociolinguística (seja ela variacionista ou de base antropológica) sobre a compreensão da linguagem como socialmente marcada é o fato de que, para os historiadores, *o fato de o sujeito apresentar um conjunto de marcas linguísticas que podem indicar a sua origem social parece implicar apenas parcialmente o estabelecimento de uma relação entre linguagem e classe social*. Para melhor vislumbrarmos essa relação, é importante atentarmos para o item (ii) acima, já que o desenvolvimento de um “discurso crítico” em relação a outro grupo social pressupõe uma análise das maneiras pelas quais os sujeitos se inserem e agem no interior de um determinado campo semiótico e de um campo social (HANKS, 2008).

Alguns ramos importantes da sociolinguística, em função de outros interesses e premissas, desenvolveram e desenvolvem pesquisas nas quais esse *a priori* é fundamental: sujeitos pertencem

centes a determinados grupos sociais (identificados principalmente pela renda familiar e pelos bens que possuem) seriam os informantes que revelariam, em suas práticas linguísticas, marcas de natureza fonético-fonológica e/ou gramatical características da fala dos sujeitos pertencentes às camadas populares.

Esses estudos integrariam, em sua grande maioria, os dois primeiros momentos da história do campo da sociolinguística, descritos por Eckert (2005) nos seguintes termos: uma *primeira onda*, caracterizada por (i) desenvolver pesquisas amplas de comunidades definidas geograficamente; (ii) estabelecer a hierarquia socioeconômica como um mapa do espaço social; (iii) compreender as variáveis como marcadores de categorias sociais primárias que carregam estigmas e/ou prestígio de classe e o estilo como atenção à fala e controlado pela orientação prestígio/estigma; a *segunda onda*, caracterizada por (i) desenvolver estudos etnográficos de comunidades definidas demograficamente; (ii) compreender as categorias locais como ligadas à demografia social; (iii) compreender as variáveis como indiciando categorias localmente definidas e os estilos como atos de afiliação.

Para a autora, a sociolinguística atualmente encontra-se desenvolvendo estudos no interior do que ela denomina *terceira onda*, caracterizada por (i) desenvolver estudos etnográficos de comunidades de práticas; (ii) compreender que as categorias locais são construídas a partir de pontos de vista comuns e que as variáveis indiciam pontos de vista, atividades, e características; (iii) compreender a elaboração dos estilos como construção de uma *persona social*.

Nesse sentido é que os estudos sociolinguísticos atuais (Eckert e Rickford, 2001) parecem coadunar-se com o pressuposto de Thompson, para quem o importante para que uma determinada linguagem (ou variedade linguística ou registro) seja considerada como “popular” ou relacionada às classes trabalhadoras e/ou subalternas é o fato de ela constituir e ser constituída por uma consciência de classe, já que, para o autor, sem consciência não há pertencimento de classe e, conseqüentemente, não há linguagem de classe. Em outras palavras, as relações entre linguagem e classe social passariam necessariamente pela elaboração e/ou assunção de um determinado ponto de vista sobre um tema e/ou referente, assim como por processos de legitimação de *personas* sociais ligadas e/ou representativas de determinadas comunidades e/ou grupos sociais.

No entanto, essa postulação de Thompson não pressupõe, conforme foi possível observar por nossa breve apresentação acima, um domínio de uma experiência pessoal ou de classe “verdadeira” ou “autêntica” anterior à linguagem. O trabalho de Thompson e de outros historiadores como Burke (1993), Porter (1993) e Joyce (1993), somente para citar alguns, assume que “a própria língua é formadora da experiência social de classe – e,

em relação a esta ela é tudo, menos passiva ou reflexiva” (JOYCE, 1993, p. 24). Por exemplo, para esse último autor, a cultura popular não se encontra subsumida em alguma suposta hegemonia, mas revela sim

um padrão variável de alianças, no qual as perspectivas de classe eram retidas na busca comum daquelas que eram, de qualquer forma, as causas sociais e políticas nitidamente radicais. Laços de afinidades entre as classes eram manifestos, por exemplo, nos ataques a uma Inglaterra aristocrática, preguiçosa, libertina, não-trabalhadora. Estereótipos como “a verdadeira Inglaterra” sendo o norte industrial estavam em evidência, contrapostos à nítida condescendência do sul estéril e privilegiado, e a seu domínio de poder e de cultura. (*op. cit.*, p. 226)

Assim, podemos dizer que a constituição de uma linguagem popular e/ou de variedades linguísticas populares está relacionada a um trabalho sobre a linguagem na direção da diferenciação social (BOURDIEU, 1987). Caso esse critério da consciência dos sujeitos em relação ao desenvolvimento de uma “linguagem de classe” seja de fato importante na definição de uma variedade popular de língua, há várias implicações para os estudos sociolinguísticos, já que a atual agenda da sociolinguística está menos comprometida com a reificação/delimitação de identidades linguísticas e sociais e mais com a tentativa de compreender as formas como os falantes negociam consigo mesmos e com seus atuais ou potenciais interlocutores o que pode ser dito e interpretado em um determinado contexto (RAMPTON, 1995; COUPLAND, 2003). Em outras palavras, a atual agenda dos estudos sociolinguísticos contempla uma mudança que vai de (i) uma visão estática de identidade social para uma visão que privilegie as dinâmicas da identificação social e (ii) de um foco na linguagem concebida como uma forma de comportamento para o foco na linguagem como um lugar onde os sentidos sociais são encenados discursivamente (BENTES, 2009).

Se por um lado, o campo da sociolinguística há muito já revisou o pressuposto da correlação entre determinada variedade linguística e determinada identidade social, por outro lado, há ainda muito a fazer para que seja possível dar conta tanto das dinâmicas de identificação social que são pressupostas, por exemplo, nos complexos processos de elaboração das múltiplas identidades sociais, como também das motivações e finalidades que estão na base da contínua encenação dos sentidos e das identidades sociais.

De forma a procurar justificar, mesmo que apenas parcialmente, o nosso interesse pela questão do popular, que está diretamente relacionado ao interesse pelos movimentos de valorização e/ou de legitimação das variedades, registros e estilos linguísticos menos prestigiados, sejam eles vinculados a grupos

da base da pirâmide social econômica ou a grupos que reivindicam para si culturas alternativas, locais e menos institucionais, trazemos a citação de Porter (1993) abaixo, sobre as históricas relações entre linguagem e poder, relembando, assim, a idéia inicial postulada por Bollème (1988), de que estudar o “popular” é sempre engajar-se em uma política do discurso:

Todas as formas de organização política são mais ou menos políglotas. Mas nunca existe a *liberté, égalité, fraternité* das línguas; em nenhum lugar há uma “sociedade de niveladores” genuinamente linguística. Os níveis de linguagem são dispostos em hierarquias sociais que, de maneira geral, são oficialmente reforçadas (e, às vezes, igualmente subvertidas, por meio das formas paródicas da comédia, do carnaval e da charge). A linguagem de uma elite governante, *a fortiori*, de um poder colonial, como salienta Victor Kiernan mais adiante, geralmente tem procedência sobre a de seus súditos: a dos ricos sobre a dos pobres, das pessoas cultas sobre as iletradas, dos manipuladores da mídia sobre as massas, dos centros metropolitanos sobre os patoás distantes. Às vezes ocorre o contrário: os conquistadores “bárbaros” de Roma rapidamente adotaram o Latim, para provar que eram dignos do manto do *imperium*. (op. cit.: 23)

## 2. Considerações iniciais sobre a produção discursiva do rapper Mano Brown

No início desse artigo, afirmamos que a questão das línguas e/ou variedades populares é constantemente recortada, muitas vezes a um só tempo, por três critérios: o das relações entre oralidade-escrita, o das relações entre grupos e/ou classes sociais e o das relações entre local-global. A partir de agora, procuraremos analisar, a partir da observação de dois eventos de fala dos quais participa como protagonista principal o *rapper* Mano Brown, os múltiplos recursos linguísticos e textual-discursivos que inserem a sua produção discursiva no campo do popular.

A primeira produção discursiva de Mano Brown a ser analisada é um curto discurso proferido por ele em um contexto no qual é agraciado com um prêmio da Cooperifa<sup>4</sup>. A segunda produção discursiva que vamos considerar é um depoimento do *rapper* para a equipe de produção do DVD dentro de seu próprio carro. Os dois eventos fazem parte do conteúdo de shows musicais, entrevistas e documentários do DVD *100% Favela*, assim intitulado porque foi inteiramente produzido na e pela periferia de São Paulo. O DVD foi produzido em 2006, por *Talentos Apri-sionados, 1 da Sul e Projeto Periferia Ativa*.

<sup>4</sup> A Cooperativa Cultural da Periferia (COOPERIFA), fundada pelo poeta Sérgio Vaz, produz uma série de ações culturais na periferia de São Paulo. Sua principal ação é a de promover, todas as quartas-feiras, o Sarau da Coperifa, encontro que tem por objetivo apresentar e discutir a produção poética da periferia e de fora dela. O evento que acontece desde 2001 já resultou em livro, ‘Ras-tilho de Pólvora- Antologia Poética do Sarau da Cooperifa’.

Em termos linguísticos, a fala do *rapper* Mano Brown pode ser caracterizada como representando o português popular ou não-padrão, estruturada por meio das estratégias constitutivas da produção de textos falados.

Assim é que temos a presença de alguns processos variáveis, tais como a assimilação de /d/ em /nd/, como em *prestano*, *sofreno*; as reduções do verbo estar, como em *tá* e *tô* e da preposição *para* (*pa*); a ausência de concordância explícita de número entre constituintes do sintagma nominal, como em *coisas bonita*, *os inteligente*, *outras fita*; a ausência de concordância explícita de número entre o verbo e o sujeito, como em *eles aceita*, o uso do ter existencial como em *tem um um deus que olha por mim*.

Podemos dizer que, de todos os processos que acabamos de elencar, os que são mais perceptíveis em termos de frequência de uso são os que envolvem fundamentalmente: a) a concordância verbo/sujeito; b) a concordância entre elementos do sintagma nominal. Vejamos os dois excertos abaixo retirados do discurso de agradecimento:

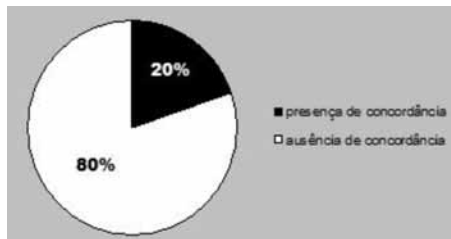
#### Excerto 1

na verdade a gente nem somos/nós nem somos tão humilde assim eu não sou um cara humilde...eu sou um cara... que tento ser verdadeiro tenho vários inimigo...falar o que quer ouve o que não quer eu falo o que eu quero...então as consequências também são monstruosas entendeu?

#### Excerto 2

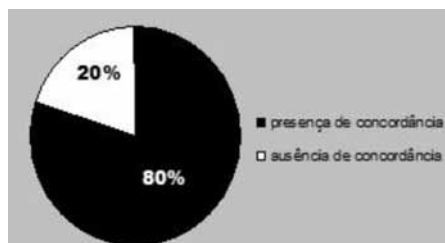
porque às vezes eu fico sozinho...dentro do meu mundo pequenozinho pá de problemas individuais MEUS...

Ao observarmos com mais atenção os processos variáveis que envolvem o fenômeno da concordância de número entre elementos do SN (considerado como um todo), a variante *mais frequente* no discurso de Mano Brown é a ausência explícita de concordância entre os elementos do SN (12 ocorrências: *coisas bonita*; *os inteligente*; *os olhos verde*; *as coisa*; *os inteligente*; *setecentos conto*; *vários inimigo*; (d)as covardia; *as dívida*; *os problema*; (d)os último; *os pensamento*). Justamente por apresentar uma maior frequência de uso, essa variante é considerada menos marcada, nos termos de Givón (2001). A variante *menos frequente* é a presença explícita de concordância entre os elementos do SN (03 ocorrências: *as pessoas*; *as consequências*; *pá de problemas individuais meus*). Por apresentar uma menor frequência de uso, essa variante é considerada mais marcada. Isso pode ser ilustrado pelo gráfico 1 abaixo:



**Gráfico 1:** Percentual de comportamento da concordância entre os elementos do SN em contexto de discurso de agradecimento. Total de 15 ocorrências.

Já em relação ao comportamento da variável concordância entre verbo e sujeito, ao longo da fala de Mano Brown ocorre justamente o contrário: a variante *mais frequente* (portanto, menos marcada) é a concordância explícita de número entre verbo e sujeito (04 ocorrências: *nóis não vamos fazer alguma coisa junto; eles falam; as consequências são monstruosas; os problemas que aconteceram depois*). A variante menos frequente (portanto, mais marcada) é a ausência de concordância explícita entre verbo e sujeito (01 ocorrência: *eles aceita*). Isso pode ser ilustrado pelo gráfico 2 abaixo:

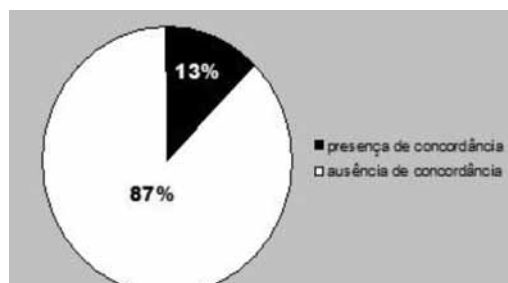


**Gráfico 2:** Percentual de ocorrência de concordância explícita entre verbo e sujeito em contexto de discurso de agradecimento. Total de 05 ocorrências.

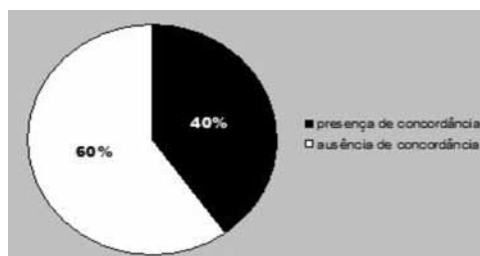
Podemos dizer que o comportamento das variáveis a) concordância de número entre elementos do SN e b) concordância de número entre verbo/sujeito, ao longo dessa fala pública de Mano Brown, apenas corrobora a tendência já afirmada em estudos sociolinguísticos (NARO; SCHERRE, 2007; SCHERRE; NARO, 2007), de que a variante ausência de concordância explícita entre os elementos do SN é mais frequente (menos marcada) por, dentre outros fatores, incidir sobre elementos com menor saliência fônica na relação singular/plural dos itens envolvidos - *inteligente/inteligentes*). Já a variante ausência de concordância explícita entre verbo e sujeito é menos frequente (mais marcada) porque, em geral, envolve elementos de maior saliência fônica (*é/são; aconteceu/aconteceram*).

É interessante observar que o comportamento das duas variáveis acima descritas, em outro contexto, quando o *rapper* está dando um depoimento para uma pessoa da equipe de produção do DVD dentro de seu carro, praticamente não se modifica. A variante ausência de concordância explícita entre elementos do SN (14 ocorrências) continua sendo a *mais frequente* em relação à

variante presença de concordância explícita entre elementos do SN (02 ocorrências). Já a variante ausência de concordância entre verbo e sujeito é mais frequente (03 ocorrências) do que a variante presença de concordância entre verbo e sujeito (02 ocorrências). Os gráficos 3 e 4 abaixo ilustram o que acabamos de dizer:



**Gráfico 3:** Percentual de comportamento da concordância entre os elementos do SN em contexto de depoimento. Total de 16 ocorrências.



**Gráfico 4:** Percentual de comportamento da concordância entre verbo e sujeito em contexto de depoimento. Total de 05 ocorrências.

É importante ressaltar que há um aumento tanto do uso da variante menos marcada (a ausência de concordância explícita entre elementos do SN) como da variante mais marcada (ausência de concordância entre verbo e sujeito). No entanto, as ocorrências tanto de concordância verbal como de concordância nominal explícitas são condicionadas pelo princípio da saliência fônica (*várias vez-vezes/ está-estão*) (NARO; SCHERRE, 2007; SCHERRE; NARO, 2007).

Essas breves considerações sobre processos variáveis envolvendo o fenômeno da concordância nos levam a postular que as falas de Mano Brown, nos dois diferentes contextos, podem ser consideradas como exemplares de um registro popular em função das *tendências* apontadas pelo comportamento das variantes envolvidas.

No entanto, em função da observação do aumento do uso da variante estigmatizada presença de concordância entre verbo e sujeito em contexto mais informal de fala, postulamos que há um monitoramento estilístico (LABOV, 1972; 2001) efetuado pelo *rapper* que incide justamente sobre a variante mais estigmatizada, a ausência de concordância entre verbo e sujeito. A postulação

da existência do monitoramento estilístico por parte do *rapper* pode ser corroborada não apenas pelo aumento significativo de uso dessa variante em contexto mais informal de fala, como também pelo fato de que a única autocorreção efetuada pelo *rapper* ao longo de seu discurso de agradecimento incide justamente sobre essa variante.

A nosso ver, esse monitoramento estilístico encontra-se relacionado à elaboração de uma determinada identidade social relacionada tanto à classe social como ao pertencimento a uma determinada comunidade (BELL, 2001). Assim, o monitoramento estilístico do *rapper* é fundamentalmente ambivalente: com o uso de formas não marcadas (por exemplo, *os inteligente*), o *rapper* garante que sua fala seja identificada/reconhecida como a fala de um sujeito que pertence ao grupo social ao qual se dirige: moradores da periferia de São Paulo; já com o uso de formas marcadas (por exemplo, *as consequências são monstruosas*), o *rapper* procura legitimar seu discurso, revelando um grau alto de consciência sociolinguística sobre a maior estigmatização social de determinadas variantes linguísticas, tais como a de ausência explícita de concordância entre verbo e sujeito.

Outra observação: a única ocorrência da variante ausência de concordância entre verbo e sujeito ao longo do discurso de agradecimento do *rapper* se dá em um enunciado que pode ser considerado como um “discurso interno” (*como é que eles aceita isso aí?*), o que indicia, mais uma vez, o trabalho de estilização de sua própria linguagem. Ao mesmo tempo, podemos dizer que as restrições do contexto enunciativo (fala espontânea pública com o objetivo de agradecer o prêmio recebido) são determinantes para que o grau de atenção de Mano Brown em relação a sua própria fala seja maior e focado para o controle de determinadas variantes desprestigiadas. Assim, tanto o aumento dos usos da variante estigmatizada em contexto mais informal de fala quanto a autocorreção efetuada pelo *rapper* revelam uma relação complexa entre as pressões internas ao próprio sistema linguístico (o condicionamento pelo princípio da saliência fônica) e as pressões de normatização/padronização às quais o sujeito está submetido, sendo que essas últimas se atualizam mais fortemente na situação de produção de um discurso público de agradecimento, que demanda um certo nível de formalidade na linguagem. A nosso ver, a autocorreção efetuada pelo *rapper* é um dos indícios do fato de que os sujeitos das camadas populares da sociedade, ao circularem por campos e contextos sociais distintos, estão constantemente inseridos em interações complexas, que demandam deles, no curso de sua produção linguístico-discursiva, atitudes que são, a um só tempo, de negociação e de fixação de interesses, objetivos e identidades muitas vezes conflitantes entre si. Sendo assim, a proposta de Thompson (1988) e de outros estudiosos do popular parece apontar para o fato de que essa tensão



se agudiza no caso da linguagem popular, já que ela seria um lócus preferencial para a exibição dos conflitos sociais aos quais estão submetidos: a elaboração de identidades linguísticas locais e de classe & o domínio da linguagem dos grupos dominantes e/ou dos grupos de maior prestígio social.

Para compreender um pouco mais globalmente em que medida o discurso proferido por Mano Brown indicia, a um só tempo, identidades sociais (de classe e de grupo) e o desenvolvimento de uma “consciência de classe”, nos termos propostos por Thompson (1998), o nosso olhar não pode se contentar com a identificação de processos de iconização estilística de determinados recursos linguísticos.

Compreender como o discurso proferido pelo *rapper* indicia as identidades sociais (de classe e de grupo) em jogo naquela situação comunicativa pressupõe também a análise dessas produções discursivas no nível lexical. Assim é que há uma grande diferença entre o número de ocorrências de gírias. Por exemplo, ao longo do discurso de agradecimento, temos muito poucas gírias (*meu, outras fita*). Já ao longo do depoimento, o número e a diversidade de gírias aumentam bastante: *pá, tá ligado* (03 ocorrências), *meu* (03 ocorrências), *mesma fita*, *tipo* (02 ocorrências), *mano*. Se considerarmos que o depoimento do carro é bem mais curto do que o discurso de agradecimento, a presença das gírias ao longo da fala de Mano Brown indicia fortemente a maior informalidade de um contexto sobre o outro e reforça a nossa postulação de que o *rapper* de fato monitora sua fala nos dois diferentes contextos.

Há também uma mudança clara no uso de marcadores discursivos e de conectivos (SILVA; MACEDO, 1996): se, por um lado, ao longo do discurso de agradecimento, temos uma maior presença de *né*, e *certo?* como recursos importantes no auxílio ao processamento *on line* do texto que está sendo falado (Koch, 1997), temos também a forte presença do conectivo *e* e algumas ocorrências do marcador *então*. A presença dessas duas formas parece indicar um maior grau de formalidade. No entanto, ao longo do depoimento, ocorre quase que uma substituição dos marcadores e dos conectivos: *e* e *então* não ocorrem, o *né* quase desaparece, há algumas ocorrências de *aí* (que não havia estado presente no discurso de agradecimento) e as gírias *meu* e *tá ligado?* ocupam o papel de marcadores desempenhado pelo *né* e pelo *certo?* no discurso de agradecimento. Por fim, observamos que, no contexto mais informal de fala, o *rapper* parece estar mesmo mais relaxado e muito envolvido com sua própria produção discursiva: ao comentar o documentário que tematiza como eram as favelas em 1977, faz algumas vezes uso do adjetivo *loko* e das expressões *loko pá carai* e *som do caralho*.

Gostaríamos de ressaltar um último aspecto em relação à produção discursiva de Mano Brown: o fato de que, nos ter-

mos de Thompson (1998), para se construir uma linguagem intimamente vinculada a determinados grupos sociais, faz-se necessário um tipo de elaboração discursiva específica, que coloque em cena o conjunto de conflitos que aquele ator social vivencia, o que implica um discurso de legitimação de suas próprias práticas e de crítica/revolta em relação aos grupos dominantes. Vejamos os excertos abaixo retirados do discurso de agradecimento do *rapper*:

### Excerto 3

“a pior pobreza é quando (a gente) tá pobre de espírito”

### Excerto 4

“a burrice vem da neurose do ódio da revolta você passa na frente de uma favela te dá ódio dá raiva...dá raiva até da favela...porque (como) eles aceita isso aí?...porque nós não vamos fazer alguma coisa...junto?”

O *rapper* inicia seu discurso com uma afirmação forte: a pior pobreza é a pobreza de espírito. É de um lugar de autoridade, daquele que assume para si a responsabilidade pela divulgação e valorização de determinados padrões de comportamento para o grupo social ao qual pertence e do qual reivindica ser representante (BENTES, 2009), que o *rapper* faz essa afirmação. Toda sua argumentação vai na direção de legitimar a sua trajetória no campo social, a sua posição enunciativa e suas práticas.

De forma a principalmente legitimar esse lugar enunciativo dentre outros ocupados pelos *rappers*, Mano Brown aposta na explicitação de um discurso crítico: em relação a si mesmo (*muitas vezes eu fui burro*) e em relação aos membros de sua própria comunidade (*cê pode virar a esquina e tratar um playboy com arrogância (...) ISSO é burrice; te dá raiva até da favela.. porque (como) é que eles aceita isso aí?*). Apesar de voltar sua crítica para a própria comunidade e para si mesmo, o *rapper* não deixa de expor a sua revolta em relação à exploração aos quais os sujeitos de seu grupo social estão submetidos. Assim, nos termos de Thompson, a formação da consciência de classe (ou seja, da consciência da exploração) é trabalhada discursivamente logo no início do discurso de agradecimento de Mano Brown.

Poder-se-ia esperar, nesse contexto, que a continuidade do discurso fosse na direção de uma crítica mais direta e explícita aos grupos dominantes. No entanto, não é isso que acontece. Se a crítica que predomina em seu discurso é voltada mais para o próprio grupo social do *rapper* e para suas próprias práticas individuais, isso acontece porque, segundo Thompson, é característico das práticas culturais populares deixar revelar pela linguagem os conflitos nos quais estão inseridos. Assim é que “inteligência é humildade”. Com essa máxima, o *rapper* faz uma

associação pouco esperada entre a capacidade de ser inteligente e a de ser humilde, passando a tematizar justamente as práticas que reprova: ser racista (*tratar um playboy com arrogância só porque ele tem os olhos verde*), ser arrogante por ser dono um bem material (um Nike, um carro, uma moto, uma arma).

No entanto, o movimento da crítica não se concentra nos outros: Mano Brown assume que também não é humilde e que é difícil sê-lo (*eu não sou um cara humilde... eu sou um cara...que tento ser verdadeiro*). Essa “movimentação enunciativa” implementada pelo *rapper* ao longo de seu discurso, ora falando de um referente externo, ora falando de si mesmo, indicia também a arena de conflitos que constitui a cultura e a linguagem populares. Retomando os termos de Thompson, a ambiguidade (postura de ódio e de revolta e, ao mesmo tempo, de humildade) revelada pelo discurso deriva do fato de que ao mesmo tempo em que se faz necessário “seguir as regras do mundo”, também se faz urgente fazer emergir a consciência da exploração. A nosso ver, Mano Brown, ao buscar uma identidade de classe para o seu discurso (aqui incluída sua produção poética), encena sentidos sociais necessariamente conflitivos, muito pouco consensuais. De forma a atenuar a natureza conflituosa de sua produção discursiva, principalmente no caso do discurso de agradecimento, recorre ao uso constante da primeira pessoa e da exemplificação por meio de relatos.

Ao observarmos ainda muito globalmente apenas alguns aspectos de duas produções discursivas de Mano Brown, podemos dizer que as postulações de Thompson apresentadas de forma breve no início desse trabalho são muito frutíferas: o caráter conflituoso de uma linguagem e/ou cultura popular parece estar à mostra em muitos níveis e de variadas formas. De qualquer modo, o que fica aqui para ser analisado com mais vagar em outro momento é a natureza profundamente reflexiva das ações linguístico-discursivas do *rapper*.

A elaboração de uma distinção social nos termos de Bourdieu (1979) por meio da linguagem é muito importante para o *rapper*, principalmente se considerarmos o comportamento da concordância verbo/sujeito no discurso de agradecimento. No entanto, também se faz necessário o reforço a uma identidade social (e, por conseguinte, linguística), local e de classe (COUPLAND, 2007). É no interior desse conflito fundamental que Mano Brown se movimenta.

Procuramos, ao longo deste texto, apenas apontar caminhos iniciais que voltem o seu olhar para o popular na/da linguagem, sem, no entanto, reificá-lo, mas também, sem negá-lo. As breves descrições e análises desenvolvidas ao longo desse artigo apontam para o contínuo processo de elaboração da linguagem, mais especificamente, dos registros e dos estilos populares. Esse processo envolve, a um só tempo, níveis que se entrelaçam e

que são de natureza variada. No entanto, dar alguns passos na direção de encarar esse desafio, o de tentar descrever e analisar o que é fluido e o que nos escapa, foi nossa tarefa.

Para encerrar, diríamos que o importante na definição do “popular”, no caso de se considerar tanto a formação de variedades, como a de registros e estilos linguísticos, quanto processos que envolvem “uma gradual sedimentação de hábitos de percepção e produção da fala que perpassa domínios sociais particulares” (AGHA, 2007, p. 228), é considerar o que Coupland (2001, 2007) defende: o manejo de variados recursos semióticos a serviço tanto da elaboração de distinções sociais, nos termos de Irvine (2001), quanto de *personas* sociais, nos termos de Coupland (2007). Acreditamos que é isso que o *rapper* Mano Brown faz cotidianamente: a um só tempo manipula recursos semióticos de forma a dar uma identidade de classe a sua linguagem, construindo, ao mesmo tempo, uma legitimação para o lugar enunciativo que ocupa e, portanto, uma distinção social. Assim é que a natureza popular de sua linguagem não pode ser reificada ou essencializada, já que se forja na vida, na prática, na experiência social. E isso é, ao mesmo tempo, sua beleza e um desafio para todos os que se interessam pela linguagem humana.

**Abstract:** *This article has as its main objective to present a discussion about what criteria must be considered when we talk about aspects of a speech defined as popular. In order to do this, we present a brief reflexion about how two different fields - social history and sociolinguistics - have been dealing with the relations between language and social class. We also analyze two portions of a rapper discourse (a public one and a private one) in different contexts so we can postulate that complex relations between certain linguistic marks and the discursive rapper position in the social field are responsible for the popular nature of his speech.*

**Keywords:** *Sociolinguistics. Popular language. Linguistic styles.*

## Referências

- AGHA, A. *Language and social relations*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- BAGNO, M. *Português ou brasileiro: um convite à pesquisa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2001.

BELL, A. Back in style: reworking audience design. In ECKERT, P; RICKFORD, J. (eds.), *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 139-169

BENTES, A. C. "É nós na fita": a formação de registros e a elaboração de estilos no campo da cultura popular paulista. Projeto de Pesquisa submetido à FAPESP, 2009.

BENTES, A. C.; NOGUEIRA, C. M. A. A estilização paródica de um registro do português popular brasileiro no programa de rádio "Os manos". In: Maria Célia Lima-Hernandes et al. (Orgs.) *A Língua Portuguesa no Mundo*. São Paulo, Brasil: FFLCH- USP, 2008, CD-Rom. ISBN 978-85-7506-1.

BOLLÈME, G. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOURDIEU, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.

BURKE, P. Prefácio à edição brasileira. In: *Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 13-37.

CASTILHO, A. T. O português do Brasil. In ILARI, R. *Linguística românica*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COUPLAND, N. Language, situation and the relational self: theorizing dialect-style in sociolinguistics. In ECKERT, P; RICKFORD, J. (Eds.). *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 185-210.

\_\_\_\_\_. *Style - Language variation and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ECKERT, P. *Variation, convention and social meaning*. Paper presented at the Annual Meeting of Linguistic Society of America, Oakland, CA, Jan. 2005.

ECKERT, P.; RICKFORD, J. (Eds.) *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GIVÓN, T. *Syntax: an introduction*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. V. 1-2.

HANKS, W. F. *Língua como prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*; organização Anna Christina Bentes; Renato C. Rezende, Marco Antônio Rosa Machado. São Paulo: Cortez, 2008.

IRVINE, J. Style as distinctiveness: the culture and ideology of linguistic differentiation. In Penelope Eckert and John Rickford (eds.), *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 21-43.

JOYCE, P. O inglês do povo: língua e classe na Inglaterra. In: *Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 13-37.

- KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- LABOV, W. *Sociolinguistic patterns*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. The anatomy of style shifting. In ECKERT, P; RICKFORD, J. (eds.), *Style and sociolinguistic variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 85-108.
- LEITE, M. Q. *Metalinguagem e discurso: a configuração do purismo no Brasil*. São Paulo: Associação Humanitas Editorial, 2006.
- NARO, A. J.; SCHERRE, M. M. Sobre as origens do português popular do Brasil. *D.E.L.T.A.* (nº. especial), 1993, p. 437-455.
- \_\_\_\_\_. *As origens do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- PRETI, D. (Org.) *O discurso oral culto*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1998.
- PORTER, R. Introdução. In: BURKE, P; PORTER, R. (Orgs.) *Linguagem, indivíduo e sociedade: história social da linguagem*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993, p. 13-37.
- RAMPTON, B. *Crossing: language and ethnicity among adolescents*. New York: Longman, 1995.
- RIBEIRO, I. Quais as faces do português culto. In ALKMIM, T. (org.) *Para a história do português brasileiro*. Novos estudos. Vol. III. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.
- SHELLING, V. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.
- SCHERRE, M. M. P.; NARO, A. J. A concordância de número no português do Brasil: um caso típico de variação inerente. In HORA, D. (org.) *Diversidade linguística do Brasil*. João Pessoa: Idéia, 1997, p. 93-114.
- SCHERRE, M. M. P.; NARO, A. J. Linguistic parallelism: a real-time study. Comunicação apresentada no *New Ways of Analyzing Variation (NWAV) 36*. University of Pennsylvania, 2007.
- SILVA, G. M. O.; MACEDO, A. T. Análise sociolinguística de alguns marcadores conversacionais. In MACEDO, A.T.; RONCARATI, C.; MOLLICA, M. C. (orgs.) *Variação e discurso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Formação da classe operária inglesa. A árvore da liberdade*. Vol.1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

# Elogio da portabilidade

*Kelvin dos Santos Falcão Klein*

*Recebido 29, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009*

## **Resumo**

*A portabilidade aparece, em textos de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Enrique Vila-Matas, entre outros, como signo de resistência da expressão artística diante de cenários de violência. Este artigo apresenta um inventário das feições que a portabilidade, configurada como potência criativa, apresenta não apenas nos escritos de importantes pensadores, mas em sua intervenção sobre o contexto cultural contemporâneo.*

**Palavras-chave:** *Portabilidade. Literatura contemporânea. Contingência.*

## 1.

No dia 20 de março de 1939, a Alemanha nazista queimou mais de mil pinturas e esculturas, e quase quatro mil desenhos, aquarelas e ilustrações. Esse foi um primeiro exercício prático de algo que se tornaria rotina nos anos seguintes, exercício este promovido por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda e do Esclarecimento Público. A intenção era purificar o mundo, começando da Alemanha, das marcas de uma arte tida por “degenerada”, apagar as imagens que davam testemunho da diferença e da multiplicidade, ingredientes que problematizam a univocidade de todo programa totalitário.

Paralelo a isso, contudo, estão os leilões realizados durante o mesmo período, responsáveis por uma disseminação da arte moderna da época para instituições de vários países. A arte era ainda degenerada, mas servia para o Estado alemão angariar os fundos, em moeda estrangeira, que necessitava para seu esforço de guerra. Lynn H. Nicholas traça alguns desses percursos, mostrando como obras de Ernst Kirchner, Oskar Schlemmer, Kandinski e Kokoschka partiram desse contexto de expurgo e de geração de receita nazista para, por preços irrisórios, fazerem parte do acervo do MoMA e do Museu Guggenheim, ambos de Nova York. Nicholas assinala o leilão realizado em Lucerna, na Suíça, em 30 de junho de 1939, como evento-chave desse contexto: “Foram oferecidas 126 pinturas e esculturas de uma gama impressionante de mestres modernos, incluindo Braque, Van Gogh, Picasso, Klee, Matisse, Kokoschka, e 33 outras” (NICHOLAS, 1996, p. 13).

O esforço nazista de apagamento da arte degenerada congregava elementos dentro de complexas relações, articulando ideais estéticos com facetas de um projeto simultaneamente racial, político e econômico, ideais que serviram de camuflagem imagética para os disparates programáticos desenvolvidos pela cúpula do III Reich. A tática era ampla e visava mudanças estruturais, sem que isso impedisse uma ação específica, focalizada e cirúrgica. A contingência nazista minava, sobretudo, a experiência artística dos criadores individuais, cerceando suas possibilidades, até que não sobrasse nenhuma alternativa que não aquelas oferecidas pelo Estado. Nicholas resume essa clausura da expressão da seguinte forma: “Não bastava destruir e ridicularizar as obras desses artistas, nem proibir a sua venda ou exibição. Eles eram absolutamente impedidos de trabalhar. Aos pintores ‘degenerados’ era proibido até mesmo comprar material de pintura” (NICHOLAS, 1996, p. 23).

Uma distorção da possibilidade de expressão que vinha, pelo menos, desde 1933, quando Goebbels criara o *Reichskulturkammer*: Câmara de Cultura do Reich, que determinava que apenas seus membros podiam trabalhar com arte, controlando vendas, exposições, comissões e, mais tarde, estilos. Não aceitava



judeus nem comunistas, tampouco aqueles que produziam peças artísticas não conformadas ao ideal nazista. Tratava-se de um momento de cerco permanente e de constante vigilância. Todas as instâncias da vida pública e privada eram atravessadas por essa instabilidade no discurso do poder: não se tinha certeza sobre a distinção entre o bom e o ruim, o mal e o bem, aquilo que era aceito pelo regime e o que era definido como degenerado. O contexto artístico cristaliza essa instabilidade de forma exemplar.

Interessa, portanto, observar os dispositivos de expressão, as linhas de fuga, as derivas, disseminadas em forma e conteúdo, que determinados artistas ativam quando defrontados com situações de exceção. Dispositivos que a expressão artística cria para esfumar o impasse da contingência. Soluções que engendram imagens que perduram e que guardam relação irreduzível com o acontecimento de sua emergência: eventos de violência cognitiva e consequente metamorfose de procedimentos. No inventário que aqui se seguirá, o portátil, a miniatura e o brinquedo aparecerão como avatares dessa imagem que sobrevive e dá testemunho da história, retomando Giorgio Agamben, quando o filósofo italiano diz que *“a miniaturização é, pois, a cifra da história”* (AGAMBEN, 2005, p. 88). A cifra, o enigma, acompanha cada uma dessas imagens, e o sentido só pode vir do contato: é no arranjo do inventário, na encenação da aproximação que o desdobramento do sentido pode acontecer. Palavras, conceitos e imagens são forças que percorrem uma lógica das correspondências, vislumbre de uma sobreposição de temporalidades que aqui se desenvolverá.

## 2.

O percurso da portabilidade moderna encontra um de seus começos possíveis em Walter Benjamin, que era, ele mesmo, colecionador rigoroso de miniaturas, objetos deslocados, por ação do tempo, de seu uso corrente. Benjamin estava especialmente atento para a condensação semiótica presente nos brinquedos, já que os via como resíduos e reminiscências da história, dispositivos de memória. O contato de Benjamin com o portátil, compreendido como faísca, lampejo de memória e reminiscência, acontece em três níveis: olhar, coleta e arquivamento. É preciso, primeiro, estar atento à caminhada do anjo de pés virados da história (o quadro de Paul Klee de que Benjamin faz referência em sua nona tese sobre a história), encarar fixamente e escancarar os olhos, essa é a sua lição (BENJAMIN, 1994, p. 226). Em segundo lugar, deter-se, acordar os mortos e juntar os fragmentos. Por último, ordenar os fragmentos, criar disposições múltiplas, combiná-los e re-combiná-los, para que, do contato, ative-se a memória.

Já em 1928, Sigfried Krakauer chamava atenção para esse método próprio de Walter Benjamin, que observava de forma

privilegiada, pois eram amigos próximos e compartilhavam as páginas do *Frankfurter Zeitung*, do qual Krakauer era editor. Neste mesmo período, em 15 de Julho de 1928, Krakauer publica o artigo “Sobre os escritos de Walter Benjamin” (*Zu den Schriften Walter Benjamins*), que versa especificamente sobre *Rua de mão única* e *Origem do drama barroco alemão*. Os dois livros haviam sido publicados em janeiro de 1928, pelo editor Rowohlt, em Berlim. Krakauer é, portanto, o primeiro a observar a concomitância epistemológica de duas obras aparentemente tão distintas, além de reservar algumas palavras para o renovador *modus operandi* de Benjamin.

Krakauer assinala a retomada da alegoria, empreendida por Benjamin, no contexto barroco, como uma ligação para pensar os fragmentos que surgiram na contemporaneidade em que viviam. Ter pensado a alegoria faz com que a valorização do fragmentário (e, dentro disso, o brinquedo, a miniatura e a portabilidade) ganhe novos contornos em *Rua de mão única*, já que o resultado da coleta não é índice de progresso, mas de desintegração. Para Krakauer, portanto, nos escritos de Benjamin, “o mundo mostra àquele que se volta diretamente para ele uma figura, que precisa destruir para alcançar as essências” (KRAKAUER, 2009, p. 280), e aponta também a postura que se prolonga desse olhar: “Destruir e em seguida iluminar lá para onde de costume não se volta a nossa atenção, corresponde propriamente ao método de Benjamin” (KRAKAUER, 2009, p. 284), uma vez que “seu material próprio é o que passou: para ele, o conhecimento nasce das ruínas (...) aquele que medita salva fragmentos do passado” (KRAKAUER, 2009, p. 285). E sobre a portabilidade, Krakauer precisa: Walter Benjamin

sempre tem um cuidado especial em demonstrar que as questões grandes são pequenas, e as pequenas, grandes. A varinha mágica de sua intuição atinge o campo do imperceptível, do que em geral é depreciado, do que foi preterido pela história e é precisamente aqui que ele descobre os maiores significados. (KRAKAUER, 2009, p. 282).

Benjamin exercita uma movimentação crítica que se esquia dos grandes painéis explicativos, das verdades absolutas, das grandes figuras das nações; em suma, dos eventos cristalizados pelo discurso histórico clássico. Essa cristalização é vista, em Benjamin, como violência. O “campo do imperceptível” é o lugar onde Benjamin busca os objetos que testemunham, como sintomas da história, a persistência dessa violência.

No mesmo ano em que Krakauer publica seu artigo, 1928, Walter Benjamin publica, em junho, no jornal *Die literarische Welt*, uma resenha intitulada “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”, comentário sobre a obra recente de Karl Gröber. Benjamin fica impressionado com o rigor histórico

<sup>1</sup> Buck-Morss menciona a viagem que Benjamin faz a Moscou em 1926 (e que gerou o *Diário de Moscou*) para encontrar-se com Asja Lacis, comunista e diretora de teatro, que Benjamin havia conhecido em Capri, em 1924. Contato amoroso que fez Benjamin rever suas posições políticas, tendendo, a partir daí, menos para o sionismo e mais para o comunismo. Contudo, a guinada não foi suficientemente radical: a ambiguidade inerente a Benjamin deixava Lacis impaciente, havia algo nele de permanentemente alheio, conforme indica Buck-Morss: “O leitor do *Diário de Moscou* sente impaciência (podendo-se imaginar que Lacis a sentia). (...) por que não podia se comprometer no amor e na política? Seus últimos dias em Moscou foram dedicados a comprar brinquedos russos para a sua coleção. Seu último encontro com Asja Lacis foi tão pouco decisório quanto os anteriores. (...) Sua impotência era infantil ou sábia? Ou ambas?” In: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p.58. Atenção permanente à sua coleção de brinquedos e miniaturas, que atesta uma reflexão continuada sobre a infância, a linguagem e o testemunho da história dado pelos objetos. Willi Bolle, em seu tratado sobre Benjamin, *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*, acrescenta alguns pontos de reflexão quando diz: “A criança Walter Benjamin, ao sentir que os adultos querem envolver o seu mundo com o véu da romantização, recusa o idílio, rasga o véu” e “os objetos são de algum modo os guardiões da imagem do sujeito” In: BOLLE, Willi. *Fisiogno-*

apresentado por Gröber, ademais de estar voltado para um objeto cultural tão pouco pensado, como é o brinquedo. A resenha deixa claro que, para Benjamin, a miniatura extrapola sua natureza ingênua para inaugurar um diálogo entre o indivíduo e a dispersão do processo histórico. Seu texto termina da seguinte forma: “um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?” (BENJAMIN, 1994, p. 253).

Uma caixa, repleta de miniaturas, que se pode abrir e encontrar, continuamente, reminiscências, imagens do passado, faíscas do pensamento, esperando o arranjo crítico daquele que vasculha: “só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano”, afirma Walter Benjamin em seu ensaio sobre o Surrealismo (BENJAMIN, 1994, p. 33), buscando imagens que façam “o mundo inteiro desaparecer”, ou seja, que faça a cantilena enfadonha do progresso entrar em curto, pois “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz (...) imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIN, 1994, p. 224), e o leitor do tempo deve “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Susan Buck-Morss, em seu livro *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, apreende as várias facetas desse método de Benjamin, em suas ressonâncias biográficas<sup>1</sup>, históricas e filosóficas, com a tese de que o *Projeto das Passagens* percorre toda a vida produtiva do filósofo alemão, reunindo as derivas de seu pensamento, corporificando suas ideias, transformando em prática arquivística os lampejos de sua intuição. A lição primordial é a de que “todas as categorias das construções teóricas de Benjamin têm mais de um sentido e valor, tornando possível a sua entrada nas várias constelações conceituais” (BUCK-MORSS, 2002, p. 96). Especialmente sobre a questão da condensação temporal posta em jogo pelas miniaturas, Buck-Morss assinala que Benjamin “acreditava que o significado que estava dentro dos objetos incluía, de maneira decisiva, sua história” (BUCK-MORSS, 2002, p. 35).

Uma complexa relação entre Benjamin e a situação limitadora de seu tempo também é diagnosticada por Buck-Morss, que reflete sobre a ambiguidade no contato de Benjamin com o comunismo, a burguesia alemã da época, o capitalismo e seus dispositivos de consumo, a ascensão progressiva do nacional-socialismo e a instabilidade das fronteiras. Todas essas variantes interferiram no trabalho de Benjamin, suscitando questões e moldando todo um horizonte de ação. Afastada no tempo cronológico e refletindo sobre a relevância cultural alcançada pela figura de Walter Benjamin, Buck-Morss diagnostica uma indecidibilidade operando entre causa e efeito, estímulo

## Continuação nota 1

*mia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.* São Paulo: Edusp, 1994, p. 347 e 350. O contato de Benjamin com o universo da infância é interpretado como intuição inesperada, impotência, arqueologia da imagem e da linguagem, e atenção às lacunas da história. A coleção de miniaturas (o ato de coleta sempre renovado, repetido e diferenciado) é o procedimento de estar sempre rasgando o véu, despindo as máscaras, escavando as ruínas e atualizando a infância como fôlego crítico. A partir desse solo de atualização, Benjamin busca a alegoria, a imagem dialética, a reminiscência, a memória involuntária - manifestações, enfim, do ir-e-vir, do abandono da sedimentação crítica, do engessamento, valorização do movimento e do contato, diálogo e abertura de temporalidades.

e resposta, forma e conteúdo, quando se pensa na expressão de Benjamin em contato com a contingência de seus dias: ele tinha “consciência de que sua própria criatividade dependia da desintegração européia e que ela o nutria”, portanto, “o que deu a suas intuições filosóficas uma pretensão à verdade era a sua própria experiência histórica, especificamente dirigida à geração que a compartilhava” (BUCK-MORSS, 2002, p. 33).

A referida desintegração européia é, evidentemente, mais ampla, e diz respeito às próprias bases de compreensão da história e de suas temporalidades. A diacronia não suporta mais a clássica representatividade narrativa, teleológica e progressista; diante disso, ela se desintegra, pois o conhecimento do passado, em Benjamin, é atualizado na sobreposição e montagem de tempos distintos, que questionam mais o que o passado pode dizer do que aquilo que podemos falar sobre ele. Assim opera o Projeto das Passagens de Benjamin: rede e campo de realidades, justaposição e montagem de partes portáteis, coletadas de lugares diversos, objetos que são ideias, fragmentos de textos pinçados do passado e depositados no carregado panorama do tempo presente, gerando, dessa forma, energia política e convulsão cognitiva.

## 3.

Em 1929, também nas páginas do *Die literarische Welt*, Walter Benjamin publica um artigo sobre a obra do escritor suíço Robert Walser, figura que lhe atraía por seu pudor e pela tendência declarada de desaparecer em seus escritos, fugindo de qualquer possibilidade de reconhecimento. A partir daí, da leitura realizada por Benjamin, excetuando-se um ou outro testemunho isolado, Walser foi sendo paulatinamente esquecido. Quando a resenha de Walter Benjamin foi publicada, Walser já estava internado (desde 25 de janeiro de 1929) na clínica psiquiátrica de Waldau, na Suíça. Em 1933, é transferido para outra clínica, em Herisau, onde ficará até sua morte, em 1956. Acreditou-se, durante muito tempo, que Walser havia abandonado a escrita no momento em que encontrara a loucura. Contudo, a partir de 1985, iniciou-se a publicação do material encontrado nos *microgramas*, nome dado por Walser aos extensos pedaços de papel nos quais exercitava sua escrita microscópica. Rolos e rolos portáteis de escritura, tidos como excrescência inútil da loucura, que geraram, até o momento, seis volumes de ficção inédita de Robert Walser.

Segundo Benjamin, os personagens de Walser estão “confusos e tristes a ponto de chorar. Seu choro é prosa. O soluço é a melodia das tagarelices de Walser”, e continua: “O soluço nos mostra de onde vêm os seus amores. Eles vêm da loucura, e de nenhum outro lugar. São personagens que têm a loucura atrás de si, e por isso sobrevivem numa superficialidade tão despedaçadora, tão desumana, tão imperturbável” (BENJAMIN, 1994,

p. 52). Expressão artística que, como visto em Benjamin, retira sua potência justamente daquilo que se coloca em seu caminho, tenha o nome que tiver: loucura, reconhecimento, nacional-socialismo, suicídio ou censura.

A cronologia da vida de Walser, preparada por Zé Pedro Antunes, tradutor de *O ajudante*, único livro de Walser publicado no Brasil, ilustra esse contexto: nascido em 1878, em Biel, na Suíça, de mãe com histórico de depressão, Walser conviveu com o suicídio da mãe e de um dos irmãos, partindo, em 1894, para uma vida andarilha e solitária. Teve muitas ocupações ao longo da vida: copista, secretário, mordomo, trabalhou em fábricas e bancos. Começou na literatura escrevendo poesia, mas seu desejo era tornar-se ator: foi dispensado por ser considerado inexpressivo. Mudava frequentemente de cidade, sempre com pouca bagagem, poucos laços e poucas expectativas. Ao longo das duas primeiras décadas do século XX, escreve e publica poemas, contos, peças teatrais e romances. Realiza leituras públicas, conhece pessoas e frequenta círculos culturais. Entretanto, seu temperamento instável, aliado ao exagero com o álcool, termina por afastá-lo do convívio social. Acometido por insônia, ansiedade profunda, pesadelos e vozes imaginárias ecoando em sua mente, Walser resolve, em 1929, internar-se em uma clínica psiquiátrica. Morre em 1956, no dia de Natal, durante uma de suas caminhadas rotineiras pelos montes nevados da região.

Walser morreu e deixou para trás 526 microgramas, extensos pedaços de papel completamente preenchidos por uma escrita microscópica. Papéis que vinham das mais variadas fontes, folhetos, notas, folhas de rascunho, pedaços de jornal, que Walser unia à medida que completava com sua escrita – sempre realizada a lápis: era inerente ao processo a sutileza do traçado do lápis, etéreo e fugidio como o próprio Walser e a literatura que realizou –, uma escrita que devia acompanhar o movimento da mão, o recolhimento do braço de um homem enclausurado em si, que fazia questão de realizar longos passeios a pé todos os dias.

Coetzee, em seu ensaio sobre Walser, afirma que esse procedimento de escrita foi denominado “pencil system” ou “pencil method”: “like na artist with a stick of charcoal between his fingers, Walser needed to get a steady, rhythmic hand movement going before he could slip into a frame of mind in which reverie, composition, and the flow of the writing tool became much the same thing” (COETZEE, 2007, p. 23). O “pedaço de carvão entre os dedos”, referido por Coetzee, lembra a “varinha mágica” da intuição de Benjamin, mencionada por Krakauer. Os microgramas de Walser, resposta portátil ao contexto turbulento, operam como as peças curtas de Benjamin, mencionadas em uma carta a Gershom Scholem de setembro de 1932: “estou sem um centavo e inteiramente dependente dos trajetos de Speyer com seu auto (estou aqui em sua companhia). Já é um milagre

eu reunir energias para trabalhar. De fato isso acontece, e iniciei uma pequena série, metade da qual já está pronta” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 31). Benjamin fazia referência às memórias de *Infância Berlinense, por volta de 1900*.

Diante disso, fica evidente que o título do livro de Walser, *O ajudante*, não paira solitário nesse contexto: condensa uma constelação de imagens que une Kafka, Walser, Benjamin e, agora, Giorgio Agamben. Este último escreve sobre “Os ajudantes” em *Profanações*: “O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido”, e “o que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível” (AGAMBEN, 2007, p. 35). Agamben vê ajudantes em Kafka, Walser e Benjamin, figuras sem lugar fixo, emblemas da ambiguidade e da indecidibilidade, sem origem e sem fim, que articulam as sobreposições temporais que “rasgam o véu” do pensamento.

Ajudantes são, também, figuras que operam na inoperância, ou que falam pelo silêncio, como o Bartleby de Melville. Walser é um dos principais nomes da Literatura do Não, o grupo daqueles que abandonaram a escrita, os *bartlebys* reunidos por Enrique Vila-Matas em seu livro *Bartleby y compañía*. Escreve Vila-Matas:

Toda obra de Walser, incluído seu ambíguo silêncio de vinte e oito anos, comenta a vaidade de toda empresa, a vaidade da própria vida (...). Walser queria ser um zero à esquerda e o que mais desejava era ser esquecido. Tinha consciência de que todo escritor deve ser esquecido logo que acabe de escrever, porque essa página ele já perdeu, escapou-lhe literalmente voando, entrou em um contexto de situações e de sentimentos diferentes, responde a perguntas que outros homens lhe fazem e que seu autor sequer poderia imaginar. (VILA-MATAS, 2004, p. 26-27).

O ajudante, portanto, segue em frente, sem premissas estabelecidas de antemão, sem verdades absolutas, sem monumentos e sem obras completas. Abandona toda bagagem pesada para tornar-se portátil. A portabilidade é o testemunho de um vazio da potência, como aquele que Agamben enxerga em Bartleby: “figura extrema do nada de onde procede toda a criação e, ao mesmo tempo, a mais implacável reivindicação deste nada como pura, absoluta potência” (AGAMBEN; PAIXÃO, 2007, p. 25). O evento portátil da expressão não busca afirmação de identidades nem marcos fundacionais de pertencimento: é o estado de sítio que se arma no interior do sentido, simultaneidade e contemporaneidade, dispêndio extremo de energia que exalta o espectral e o fantasmático, aquilo que é breve e, portanto, portátil.

## 4.

O movimento de oscilação da expressão e de portabilidade do sentido, onde a indecidibilidade é a tônica, rasga o véu de acesso a um limbo, de onde emerge, nas palavras de Agamben, *a comunidade que vem*. Robert Walser serve, aqui, como figura de ligação: “Essa natureza límbica é o segredo do mundo de Walser. As suas criaturas estão irremediavelmente extraviadas, mas numa região que estão para além da perdição e da salvação” (AGAMBEN, 1993, p. 14). Criaturas que corporificam o trânsito, que não estabelecem moradia em espaço algum do discurso ou da geografia, mas que trazem consigo as marcas de cada um desses espaços, faíscas de pertencimentos móveis.

“Vida em que nada há para salvar”, continua Agamben, “límbica impassibilidade” (AGAMBEN, 1993, p. 14): o que vale, no fim das contas, é mais o percurso realizado do que a materialidade das coisas amealhadas no caminho – aquilo que eventualmente permanece configura-se, desta forma, como emblema do perdido. Percurso que se realiza entre o mundo encantado dos contos de fadas e o mundo real, como observa Benjamin sobre Walser, que retrataria a vida daqueles que estavam nos contos de fadas e agora vivem após o ponto final, pisando um espaço distante do anterior, remetendo seus pensamentos para aquilo que já não está mais lá. Respondendo, simultaneamente, à loucura e à razão, ao verbo e ao silêncio, salvação e perdição – límbica impassibilidade. O que está operando neste percurso possível que liga Kafka, Benjamin, Walser e outros, é uma sobreposição não-hierárquica de temporalidades do discurso, na qual a centralidade dos opostos e dos extremos é deslocada. Novamente Agamben sobre Walser: “O *pathos* ontoteológico (tanto na forma do indizível como na outra – equivalente – de absoluta dizibilidade) permaneceu até ao fim estranho à sua escrita” (AGAMBEN, 1993, p. 48). Este é um percurso *impuro*: dizível e indizível, lá e cá.

Essa lição da impureza, retirada de Walser, dissemina-se em três escritores contemporâneos que, cada um a seu modo, colocaram em chave ficcional o percurso da estranheza diante do *pathos* ontoteológico. São eles Roberto Calasso, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas. As três obras em questão retornam ao passado, ressignificando-o em chave criativa, explorando lacunas, atentas “al murmullo enfermizo de la historia” (PIGLIA, 2003, p. 210), no dizer de Ricardo Piglia. Murmúrio esse que pode ser escandido de formas diversas, dependendo do instrumental posto em cena para interceptá-lo, dependendo da ênfase do contato acionado pelo executante.

A primeira baliza desse trajeto é *L'impuro folle* (CALASSO, 1977), primeiro livro de Roberto Calasso, publicado em 1974 pela editora Adelphi de Milão. A obra é, grosso modo, um resgate ficcional da figura de Daniel Paul Schreber, jurista alemão que, em fins do século XIX, foi acometido por problemas psíquicos, internando-se por duas vezes, produzindo, ao término do último período de internação, um livro que relata seu contato com a loucura: *Memórias de um doente dos nervos*, publicado em 1903. O episódio tornou-se conhecido, a partir da intervenção interpretativa de Freud em dezembro de 1910, como o caso Schreber. Um caso atípico desde o início, principalmente por tratar-se de um paciente extremamente bem colocado socialmente, que verbaliza e divulga intensamente seu contato com a loucura, ao invés de escamoteá-lo, e o faz com uma segurança que lembra a do viajante que, já em terra firme, se compromete em relatar as coisas que viu. Ou seja, Schreber pretendia estabelecer um discurso do triunfo, evolutivo e progressista, já externo à loucura. Esse é o ponto que Freud desconstrói, e assim também o fazem, posteriormente, Jacques Lacan e Roberto Calasso.

O comentário de Lacan acontece ao longo do Seminário dedicado às psicoses, oferecido de novembro de 1955 a julho de 1956. Lacan, ao operar em diversos níveis, alcança registros distintos de interpretação, pois desliza do discurso de Schreber ao discurso de Freud, tomando ambos como pontos de contato para sua discussão da paranóia e da psicose. Mais do que o conteúdo, Lacan chama atenção para a problematização de quem fala, e de onde fala, de que local toma-se a voz e o silêncio da loucura, posição que Freud articula com maestria, afirma Lacan:

Mas admitamos que a abordagem do sonho de Freud tenha podido ser preparada pelas práticas inocentes que precederam sua tentativa. Em compensação, jamais houve nada de comparável ao modo como ele procede com Schreber. O que ele faz? Pega o livro de um paranóico, cuja leitura ele recomenda platonicamente no momento em que escreve a sua própria obra – *não deixem de lê-lo antes de me lerem* –, e dele nos dá uma decifração champollionesca, ele o decifra do modo como se decifram hieróglifos. (LACAN, 1988, p. 19).

É importante ressaltar a ambivalência do texto de Schreber, que é trabalhada tanto por Lacan quanto por Calasso, no primeiro de maneira teórica, no segundo de forma ficcional. O vértice está na leitura imediata de Freud, sua reação ao estranho-familiar que vem do discurso de Schreber, loucura na linguagem que Freud procura domar, estruturar, estabelecer. Tarefa árdua de leitura e espelhamento, como observa Lacan: “o que se apresenta a Freud no momento em que termina seu desenvolvimento é que, no fundo, esse tipo escreveu coisas espantosas, que se parecem com o que descrevi, eu, Freud” (LACAN, 1988, p. 67) e, mais além, “Schreber estará cada vez mais integrado a



esta fala ambígua à qual ele adere fortemente, e à qual, como todo o seu ser, ele dá resposta” (LACAN, 1988, p. 248). Límbica impassibilidade que gera a angústia das categorias e das estruturas fixas. Roberto Calasso resgata Schreber e sua fala impura porque vê aí uma ética da mobilidade e do trânsito: um ir e vir da loucura para a razão, língua que porta, exporta, importa, recolhe resíduos alheios para disseminá-los. Por isso Schreber é o louco impuro, imagem do múltiplo pertencimento cambiante, registrado brevemente por uma forma impura, já que Calasso não escreve um romance, um tratado psiquiátrico, um estudo de caso: ele executa sobreposições e confluências, buscando o murmúrio que vem dos interstícios esquecidos tanto de Freud quanto de Schreber, ou ainda do Dr. Flechsig, que tratou Schreber na época.

Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas aparecem para detalhar esse panorama, já bem esboçado, da não-fixidez da expressão diante do fechamento do discurso inerente à lógica da categorização e da estruturação. Jaeggy, esposa de Calasso, é suíça de nascimento (como Walser), mas escreve em italiano. Em 1989, publica *I beati anni del castigo* (JAEGGY, 1992), também pela Adelphi. Trata-se de uma mescla de muitos registros: narrado em primeira pessoa, por uma mulher que relembra seus anos de juventude no Instituto Bausler, colégio interno para meninas nos Alpes suíços, *I beati anni del castigo* retoma os anos de loucura de Walser, passados em uma instituição psiquiátrica que era vizinha ao colégio. Retoma também *Jakob von Gunten*, romance de Walser de 1909, que trata de uma escola para subalternos e criados em geral (ajudantes, em suma), o Instituto Benjamenta, além de explorar os descaminhos da memória, o jogo das reminiscências (em chave benjaminiana) e o resgate da infância como espaço de experimentação da linguagem.

A memória da protagonista resgata uma figura ambígua: Frédérique, aluna nova no internato, em tudo perfeita, que aos poucos oscila entre a loucura e a perfeição. Como os personagens de Walser, sempre no veio estreito que contempla tanto o assujeitamento quanto a revolta (e o cadáver de Walser, morto na neve enquanto passeava, é o fantasma que volta e meia retorna na narrativa), a narradora vê a si, as outras meninas e também Frédérique na mesma posição, que teima em permanecer, mesmo tantos anos depois. *I beati anni del castigo* é um romance de formação, como também é *Jakob von Gunten*. Contudo, retira deste também sua incompletude, já que são formações disformes, percursos de vida que visam a dissolução, e não a sedimentação. Ao fim do livro, a narradora volta ao Instituto Bausler, que não existe mais. Foi transformado em uma clínica para cegos. Apesar disso, e essa é a idéia que perpassa o livro, há algo ali que sobrevive, um ruído que solicita apropriação,

deciframento, ainda que de forma “champollionesca”, cifra da cifra, como sugere Lacan.

Enrique Vila-Matas vai ao mesmo lugar, os Alpes suíços, para buscas as duas clínicas onde Walser esteve internado. Essa viagem é realizada em *Doctor Pasavento*, livro publicado pela editora Anagrama em 2005, um complexo emaranhado impuro de formas e discursos, que tematiza tanto a loucura quanto a condição contemporânea da literatura e dos sujeitos que se dizem autores, que não cessam de desaparecer em suas afirmações, diz Vila-Matas. O protagonista de *Doctor Pasavento* opera ao acaso, ao sabor dos acontecimentos, mudando de nome à medida que se desloca no tempo e no espaço. Inicia sua história dentro da torre onde Montaigne teria criado o gênero ensaio, e termina na clínica onde Walser criou os microgramas.

Por fim, Vila-Matas busca o manicômio onde esteve Walser nos últimos anos de sua vida, empresa que é frustrada, como aquela descrita por Fleur Jaeggy. Nada sobre ali; somente encontram o que *resta* do passado, as partículas indivisíveis que não se dispersam, decantadas durante o transcurso do tempo, que são ativadas pela memória. Calasso, Jaeggy e Vila-Matas transformam-se, portanto, em agentes da postura benjaminiana que sobrevive: olhar, coleta e arquivamento. Uma ética da leitura que investe na exploração do abismo, tateando as reentrâncias do sentido, rasgando o véu do pudor da história, atrás de seus intervalos, de suas exceções e de seus sintomas.

## 5.

Explorar o abismo, como um pescador de pérolas que mergulha no mar, afundando nas profundezas de um oceano sem limites conhecidos. Essa é uma imagem que nos leva novamente a Benjamin, ao mesmo tempo em que nos afasta, por outro percurso. Trata-se, deliberadamente, de uma imagem impura: um comentário de Hannah Arendt sobre Walter Benjamin, retomado por Georges Didi-Huberman em seu estudo sobre Aby Warburg. Em um artigo de 1968, Arendt, citada por Didi-Huberman no livro *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, faz referência ao mergulho profundo que Benjamin realiza no passado, como um pescador de pérolas, em busca dos lampejos aglutinadores de tempo que testemunham o ir e vir da história: imagens do pensamento e *ur-fenômenos*. Didi-Huberman afirma que Warburg é também um pescador de pérolas que mergulha no passado: *là où il plonge n'est pas le sens, mais le temps. Tous les êtres des temps passés ont fait naufrage. Tout s'est corrompu, certes, mais tout est encore là, transformé en mémoire*". (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 508).

Cada mergulho oferece uma nova pérola, retirada da escuridão, partícula portátil que condensa em si a metamorfose do tempo – sobrevivências que estão sempre em movimento,

atravessando Schreber para chegar em Calasso e Walser, e destes para Benjamin ou Agamben.

Aby Warburg apresenta mais uma faceta da oscilação, habitando “*quelque part entre la raréfaction dépressive et la prolifération maniaque*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 506), em um embate da expressão do pensamento diante da contingência da loucura. Assim como Schreber e Walser, Warburg esteve internado em uma clínica psiquiátrica. Sob a responsabilidade do médico Ludwig Binswanger, Warburg internou-se na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, de 1921 a 1924. Sua internação foi contemporânea, portanto, dos últimos escritos e da morte de Franz Kafka, do início da redação da *Origem do drama barroco alemão* de Benjamin, e dos últimos anos produtivos de Robert Walser antes de sua desordem psíquica. Nesses anos, Warburg enfrentou, segundo Didi-Huberman, “*une chute vertigineuse dans la psychose*” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 363), uma desordem completa em seus estudos sobre a história da arte e a sobrevivência das imagens artísticas através das culturas.

Há anos, Warburg vinha desenvolvendo as bases de uma nova apropriação do instrumental utilizado para se pensar a história da arte, focando principalmente na leitura das imagens que, observava Warburg, teimavam em sobreviver em diferentes culturas. Warburg, contudo, era avesso a cristalizações de conceitos, o que leva muitos estudiosos contemporâneos (entre eles, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, José Emilio Burucúa, Carlo Ginzburg) a trabalharem a elasticidade dos esboços teóricos de Warburg, sobretudo no que tange às ideias de *Nachleben*, vida póstuma das imagens, e *Pathosformel*, as feições que sobrevivem dessas imagens. Ou seja, a *Nachleben* opera na temporalidade e a *Pathosformel* opera na corporeidade (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 196). A conjunção das duas vias aciona a sobreposição não-hierárquica de temporalidades, ativando parentescos desconhecidos e possibilitando a emergência de formas expressivas renovadas, que operam, como temos visto até aqui, no trânsito.

Um dos trabalhos de Warburg que mais se destaca é *O ritual da serpente*, construído, como veremos, sob o signo da memória. Trata-se do relato de sua viagem ao território dos índios Pueblo, no sudoeste dos Estados Unidos, realizada nos anos de 1895 e 1896. Contudo, essa recapitulação interpretativa, que gerou o estudo contido em *O ritual da serpente*, só aconteceu muitos anos depois, quando Warburg, internado na clínica psiquiátrica Bellevue (localizada, também ela, nos Alpes suíços buscados por Walser, Fleur Jaeggy e Enrique Vila-Matas), propõe ao Dr. Binswanger que ele, Warburg, dê uma palestra aos pacientes e médicos da instituição, para provar que já estava novamente apto a trabalhar. Ulrich Raulff, no epílogo escrito para a edição

mexicana de *O ritual da serpente*, coloca a situação nos seguintes termos:

En la primavera de 1923, cuando se encontraba en vías de recuperación, Warburg propuso a Binswanger dar una conferencia ante los médicos y los pacientes de la clínica, para probar que se encontraba nuevamente en condiciones de realizar trabajos científicos y portanto de volver – en un futuro próximo – a su vida habitual. La propuesta fue aceptada y Warburg inició inmediatamente las preparaciones, reuniendo las aproximadamente cincuenta diapositivas, cuya producción cargó al Dr. Fritz Saxl en Hamburgo. Así sucedió que, el 21 de abril de 1923, Warburg presentó la conferencia sobre el ritual de la serpiente de los indios Pueblo de Norteamérica. (WARBURG, 2004, p. 74).

Warburg decide, portanto, oferecer uma resposta expressiva ao contexto armado ao seu redor, por Binswanger, pela instituição, por sua família e por suas próprias pretensões profissionais, um contexto de branda domesticação (Aby Warburg era o filho mais velho de uma família de banqueiros, tendo oferecido sua primogenitura (e as consequentes responsabilidades) a um de seus irmãos, que, dali por diante, deu o suporte necessário para que Aby Warburg realizasse suas pesquisas e constituísse sua biblioteca, inclusive seu ambicioso painel iconológico móvel, o *Atlas Mnemosyne*). Binswanger está para Warburg como Flechsig está para Schreber: lembremos a ressalva que faz Lacan sobre o caso Schreber: “Vocês constatarão que o Dr. Flechsig ocupa um lugar central na construção do delírio” (LACAN, 1988, p. 35). E mais: quando Lacan lê Freud, no Seminário de 1955-1956 sobre as psicoses, alcançando Schreber nesse processo, Michel Foucault está prefaciando, em 1954, a edição recém-republicada de uma das obras de Ludwig Binswanger (*Traum und Existenz*, de 1930), o que o faz alcançar, ainda que sub-repticiamente, Aby Warburg. Ou seja, estratégias de rastreamento das *formas impuras* sobrepostas no tempo, formas inatuais que proliferam quando articuladas com parentescos ainda não contemplados.

A resposta demora a ser assimilada: somente em agosto de 1924 Warburg deixa a clínica Bellevue. Seu trabalho apresenta a marca do trânsito, insistindo em buscar referências onde a comunidade científica só via ruído, investindo em parentescos que permaneciam alheios aos olhares de outros pesquisadores. Um pensamento que se contorce para abandonar o estabelecido e o já-dito, que se contorce na coleta e no arranjo das reminiscências murmuradas pela história; história da cultura e história pessoal mescladas. É a partir da exposição pública de *O ritual da serpente*, afirma Didi-Huberman, que Warburg aprimora seu método e sua epistemologia, fazendo do retorno ao passado um mecanismo de invenção, transformando sua oscilação psicótica em fecundidade, em mola propulsora para o aprofundamento de suas pesquisas (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 368).

Aby Warburg encena uma razão que emerge da loucura, e que trava com ela permanente diálogo. Sua ampla consciência permite que ele transforme suas cisões íntimas em teoria cultural das cisões simbólicas, colhidas ao longo da história da arte, junto com os sintomas que respondem a essas cisões. A lição de como a história de uma loucura pode promover as bases de uma arqueologia do saber, nas palavras de Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 368).

Em resumo: Warburg encarna a indecidibilidade em várias frentes. São muitos os termos e conceitos que dizem respeito a essa heterogeneidade portátil observada no pensador alemão, termos e conceitos que vêm das fontes mais distintas, de Binswanger a Didi-Huberman, para formar a constelação warburgiana: ritmo de estados contraditórios, constatado em sua *esquizografia*; estados mistos de consciência psicótica, impureza fundamental das sobrevivências; mistura de elementos heterogêneos e estilo misto na Renascença florentina; dialética do monstro, heterocronismo, anacronismo, formas e forças do tempo; coreografias da intensidade, pensamento do sintoma e ética da incorporação. Uma vasta rede de possibilidades para se pensar os eventos culturais da contemporaneidade.

## 6.

De 1924 a 1927, um grupo de artistas se reuniu na Europa. Ao longo desses anos, realizaram encontros esporádicos, arranjados pelo acaso, em diversas cidades do continente. Eram homens e mulheres, que cultivavam hábitos e procedimentos em comum: espírito inovador, sexualidade extrema, ausência de grandes propósitos, tensa convivência com a figura do duplo, nomadismo infatigável e permanente flerte com a loucura. Robert Walser fez parte desse grupo, respondendo ao flerte com a loucura com espírito inovador, como atesta a criação dos microgramas. Walter Benjamin e Marcel Duchamp, andarilhos infatigáveis, unem-se a Walser, trazendo suas miniaturas, suas caixas-maletas, suas máquinas solteiras do pensamento. Jacques Rigaut, César Vallejo e Valery Larbaud chamam García Lorca, Juan Gris e um jovem latino-americano de nome Borges; todos aderem. Os nomes (Francis Picabia, Louis-Ferdinand Céline) se multiplicam (Paul Klee, Witold Gombrowicz) a cada cidade que se alcança, e para segui-los basta uma bagagem leve. Forma-se, em um lampejo do pensamento, a conjura portátil.

A existência dessa conjura só vem à tona com a publicação, em 1985, de *Historia abreviada de la literatura portátil*, de Enrique Vila-Matas. Sua realização ultrapassa a questão superficial de perguntar-se se os encontros que relata são factuais ou não, se realmente organizou-se um grupo com tais e quais características em um período específico da história. O que entra na pauta crítica, a partir da *Historia abreviada* de Vila-Matas, é a possibili-

dade de trabalhar com a história, com a memória e com o passado transformando-os em *meios*, retirando-os de uma perspectiva estanque e imprimindo criatividade na leitura de seus processos. A lição é, também aqui, de Walter Benjamin: afirma ele em um dos fragmentos expostos nas *Imagens do pensamento*: “A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio”, e além, “E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (BENJAMIN, 1987, p. 239).

Mais do que um inventário das personalidades artísticas do entre-guerras, *Historia abreviada de la literatura portátil* reposiciona os discursos éticos e estéticos de então, trazendo-os para operar no presente. Vila-Matas une a caixa-maleta de Marcel Duchamp com as miniaturas de Benjamin para afirmar que a literatura é mais produtiva quando transita pelo limiar, com bagagem leve e sem grandes aspirações, pois são elas que levam aos grandes projetos totalitários de engessamento da expressão. Um elogio à literatura que opera na dispersão e na disseminação, mais do que na acumulação. Quando a conjura é desfeita, Vila-Matas menciona uma “energía que no desapareció sino que más bien quedó potenciada”, e isso “gracias a la dispersión, y es que no en vano la experiencia de la literatura es tanto la prueba misma de la dispersión como el acercamiento a lo que escapa a la unidad” (VILA-MATAS, 1985, p. 115-116) – quanto mais próxima de si mesma, mais a literatura portátil opera na dispersão, negando seus processos e afirmando sua portabilidade, em um jogo cada vez mais vertiginoso de saltos no vazio pleno do discurso.

## 7.

A lição de Walter Benjamin continua válida: “assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho”, o que equivale a dizer que, no trabalho crítico, é necessário estar atento para as sobrevivências, fugindo da tendência corrente que prega a política da amnésia. Da mesma forma que a obra de Calasso sobre Schreber é um duplo ficcional dos comentários teóricos de Lacan (lembrando a “tensa convivência com a figura do duplo”, característica dos membros da conjura portátil), é possível assinalar um duplo teórico para o trabalho ficcional de Enrique Vila-Matas, com *Historia abreviada de la literatura portátil*: refiro-me ao trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926*.

*Em 1926* é um trabalho difícil de ser classificado: mescla de trabalho acadêmico com *clipping* jornalístico anacrônico, organizado como um almanaque de variedades que é pensado em uma vertigem sincrônica, ao mesmo tempo em que oferece uma leitura do presente, valendo-se de uma concepção disruptiva da diacronia. *Em 1926* é uma forma impura que vive no limite do tempo, dentro e fora, no trânsito, no limiar, e sua estrutura

enciclopédica arremessa o leitor em uma atualização constante do arquivo e do infinito. Escreve Gumbrecht: “Como um ‘ensaio sobre a simultaneidade histórica’, meu livro é uma resposta prática à questão de saber até onde um texto pode ir no sentido de proporcionar a ilusão de uma experiência direta do passado” (GUMBRECHT, 1999, p. 474).

O método de Gumbrecht e a materialidade de seu trabalho iluminam retrospectivamente tudo que foi costurado até aqui: acrescenta plausibilidade ao mosaico no qual Walser, recém-internado em 1929, é lido na imprensa alemã por Benjamin, que resgata seu parentesco com Kafka, falecido no mesmo ano em que Aby Warburg sai da clínica do Dr. Binswanger, resgatados todos pela escavação filosófica de Giorgio Agamben e a arqueologia ficcional de Enrique Vila-Matas. *Em 1926* nos transporta para o centro da conjura portátil (1924-1927), e pode ser lido como um apêndice monumental da breve novela de Vila-Matas, um desdobramento, uma ficção, a despeito de sua intensa pesquisa factual (“Ao escrever este livro, eu consultava continuamente jornais velhos e livros poeirentos, que ninguém lia há décadas” (GUMBRECHT, 1999, p. 473)).

O inventário de Gumbrecht é tão delirante quanto o de Vila-Matas, e os dois passam pelo crivo do factual. *Em 1926* passeia por eventos os mais diversos: dos filmes de Fritz Lang aos editoriais do *Le Figaro*; da periferia de Buenos Aires às touradas de Ernest Hemingway; da filosofia de Heidegger às ilustrações da revista *Caras y caretas*; da viagem de Walter Benjamin a Moscou até a viagem de Marinetti ao Brasil, passando pela Coluna Prestes e o teatro de Artaud – todos os eventos acontecidos no mesmo ano: 1926.

Interromper o fluxo das sobrevivências é necrosar o pensamento. Cada resgate, cada mergulho no passado, potencializa as fissuras presentes no tecido do tempo, lembrando continuamente que o conjunto de opções que define esse campo guarda uma partícula de dispersão em cada um de seus pontos, todos interligados não-hierarquicamente entre si. Dessa forma, a completude é inviável, constituindo, a partir daí, a única premissa estabelecida. “A obra é a máscara mortuária da concepção”, dizia Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987, p. 31). Em uma poética da portabilidade e do trânsito, encontramos essa frase inscrita em um grão de arroz, perdido dentro de um bolso, ou em um dos quadrados de um cubo mágico, ou ainda em um dos adesivos de viagem que decoram uma caixa-maleta.

### Abstract

*Portability appears, on Walter Benjamin's, Giorgio Agamben's, Enrique Vila-Matas's texts,*

among others, as sign of resistance to artistic expression facing violent events. This article presents an inventory of the features that portability, configurated as creative power, shows, not only on the texts of contemporary thinkers, but also on his intervention upon contemporary cultural context.

**Keywords:** Portability. Contemporary Literature. Contingency.

## Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, G.; PAIXÃO, P. A. H. (eds.). *Bartleby: escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_; SCHOLEM, G. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

CALASSO, R. *El loco impuro*. Trad. Italo Manzi. Buenos Aires: Marymar, 1977.

COETZEE, J.M. *Inner workings: literary essays, 2000-2005*. New York: Viking, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

GUMBRECHT, H. U. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

JAEGGY, F. *Les années bienheureuses du châtiment*. Trad. Jean-Paul Manganaro. Paris: Gallimard, 1992.



KRAKAUER, S. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo J. Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LACAN, J. *O Seminário de Jacques Lacan. Livro 3: as psicoses (1955-1956)*. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

NICHOLAS, L. H. *Europa saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PIGLIA, R. *Respiración artificial*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

VILA-MATAS, E. *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *Bartleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1985.

WARBURG, A. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena Homaèche. México D.F.: Editorial Sexto Piso, 2004.

WILLIAMSON, E. *Borges, a life*. New York: Viking, 2004.



# Entre o poder e o dever: fatores intervenientes na expressão da modalidade nos discursos de posse presidencial

Marize Mattos Dall'Aglio-Hattner

Recebido 30, set. 2009 / Aprovado 25, out. 2009

## Resumo

*O presente trabalho analisa os discursos de posse dos presidentes do Brasil eleitos no período de 1990 a 2007, buscando demonstrar as determinações do contexto de interação sobre a expressão das modalidades deôntica e volitiva. Nessa análise são apontadas as semelhanças no uso devidas à posição do sujeito enunciador e as diferenças devidas às especificidades de cada contexto de interação.*

**Palavras-chave:** *Modalidade deôntica. Modalidade volitiva. Discurso político. Funcionalismo.*

## Introdução

As coerções do contexto de interação, embora atuem sobre todo o discurso, afetam de maneira mais evidente algumas categorias da língua. Entre essas categorias se encontra certamente a modalidade, forma de expressão da subjetividade de um enunciador que avalia e qualifica seu enunciado nos campos semânticos das possibilidades, das obrigações, das capacidades e dos desejos.

No caso específico dos discursos de posse presidencial analisados neste trabalho, a expressão da modalidade se soma a outras formas de expressão de subjetividade na produção de diferentes discursos que se constituem em uma mesma cena: um presidente eleito que, enunciando de um lugar de autoridade, dirige-se pela primeira vez aos cidadãos do país que vai governar. A igualdade do lugar de enunciação responde pelas diversas semelhanças nas manifestações de poder, dever e querer; no entanto, as características do contexto de interação nos momentos de posse respondem pelas diferenças no uso dos modalizadores, conforme pretendemos demonstrar.

O presente trabalho propõe uma análise do comportamento dos modalizadores deônticos e volitivos presentes nos discursos de posse proferidos pelos presidentes do Brasil eleitos no período de 1990 a 2006. Compõem o *corpus* os discursos de posse de Fernando Collor (FC-90), Itamar Franco (IF-92), Fernando Henrique Cardoso (FH-95 e FH-99) e Lula (LU-03 e LU-07).

A escolha desse *corpus* justifica-se por duas razões. O fato de as condições de produção desses discursos já terem sido amplamente estudadas, do ponto de vista histórico, não só facilita a recuperação das intenções supostamente pretendidas pelo falante, mas também, e principalmente, permite a identificação do grau de tensão estabelecido entre os interlocutores, fatores imprescindíveis para a análise dos efeitos discursivos da modalização.

Ao analisar a importância das modalidades deôntica e volitiva na qualificação da interação entre falante e ouvinte, buscamos a fundamentação teórica para essa investigação no Funcionalismo, uma abordagem teórica que concebe a sintaxe e a semântica como instâncias interligadas que devem ser estudadas dentro do quadro da pragmática. Mais especificamente, apoiamos nossa análise na classificação das modalidades proposta por Hengeveld (2004), conforme se verá adiante.

### Tipologia das modalidades segundo Hengeveld (2004)

Hengeveld (2004) propõe uma subclassificação das modalidades a partir de dois critérios principais: o tipo de *alvo de avaliação*, ou seja, da parte do enunciado que é modalizada, e o *domínio semântico* a partir do qual a avaliação é feita.

Segundo o critério *domínio semântico*, diferentes subtipos de modalidade são identificados de acordo com a perspectiva a partir da qual a avaliação modal é executada:

- a) modalidade facultativa: relacionada a capacidades intrínsecas ou adquiridas. Ex.: João é capaz de andar; João sabe nadar.
- b) modalidade deôntica: relacionada ao que é legal, social e moralmente permissível. Ex: João tem de nadar; É obrigatório que João nade todos os dias.
- c) modalidade volitiva; relacionada ao que é desejável. Ex.: João quer parar de nadar; É meu desejo que João pare de nadar.
- d) modalidade epistêmica: relacionada ao que é sabido em relação ao mundo real. Ex.: João deve estar nadando; Provavelmente João está nadando.
- e) modalidade evidencial: relacionada com a fonte da informação contida em uma sentença. Ex.: Eu acho que João está nadando; Parece que João está nadando.

Pelo parâmetro *alvo de avaliação*, os seguintes tipos de modalidade podem ser identificados:

- a) modalidade orientada para o participante: “Afeta a parte relacional de um enunciado. Diz respeito à relação entre (propriedades de) um participante em um evento e a realização potencial daquele evento” (HENGEVELD, 2004, p.1192). A modalidade deôntica orientada para o participante descreve um participante que se encontra sob uma obrigação ou que tem uma permissão para se engajar no evento designado pelo predicado, como em “João tem de nadar 3 mil metros todos os dias”. A modalidade volitiva orientada para o participante descreve o desejo de um participante de se engajar no evento descrito pelo predicado, como em “João quer nadar todos os dias”.
- b) modalidade orientada para o evento: “afeta a descrição de um evento contida no enunciado, isto é, a parte descritiva de um enunciado” (HENGEVELD, 2004, p.1192). A modalidade deôntica orientada para o evento descreve a existência de obrigações, permissões e proibições gerais, sem que o sujeito enunciador assuma a responsabilidade por esses julgamentos. Hengeveld salienta que, embora a qualificação deôntica de um evento seja mais comum em construções unipessoais, como em “É proibido pedir esmolas”, ela também pode ocorrer em construções pessoais, como em “Devemos ter o direito de intervir”. Da mesma forma, a modalidade volitiva orientada

para o evento caracteriza um evento que é geralmente desejável ou indesejável, sem o envolvimento do sujeito enunciador nessa avaliação.

- c) modalidade orientada para a proposição: “afeta o conteúdo proposicional de um enunciado, isto é, a parte do enunciado que representa a visão e a crença do sujeito enunciador. Diz respeito à especificação do grau de comprometimento do sujeito enunciador com relação à proposição que ele apresenta” (HENGEVELD, 2004, p.1192). Na modalidade volitiva orientada para a proposição, o sujeito enunciador (e não o participante do evento descrito na oração) é a fonte da atitude volitiva expressa na proposição, como em “Desejo que todos sejam aprovados nos exames finais”. A modalidade deôntica não tem expressão nesse nível, uma vez que não é possível que o sujeito enunciador seja, ao mesmo tempo, a fonte e o alvo dos deveres e obrigações instaurados por ele próprio.

Da combinatória dos dois fatores propostos por Hengeveld (2004) resultam os seguintes subtipos de modalidade:

Alvo Domínio	Participante	Evento	Proposição
Dinâmico	+	+	-
Epistêmico	-	+	+
Evidencial	-	-	+

Tabela 1: Subtipos modais estabelecidos em Hengeveld (2004, p.1193)

Considerando-se especialmente a avaliação modal que se realiza nos domínios deôntico e volitivo, o objetivo deste trabalho é analisar os efeitos de sentido associados à manifestação das modalidades nos discursos citados, estabelecendo as relações possíveis entre o estatuto do sujeito-enunciador, os fatores coercitivos que atuam sobre ele e o domínio de avaliação modal.

### O comportamento das modalidades deôntica e volitiva

A análise do comportamento de cada tipo de modalidade será feita neste trabalho em cotejo com o comportamento dos outros tipos de modalidade presentes no mesmo discurso. Sendo assim, apresentamos, na Tabela 2, todas as ocorrências de modalizadores encontradas no *corpus*:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para a análise dos modalizadores epistêmicos, evidenciais e dinâmicos em discursos políticos, ver Dall'Aglio-Hattnher (1995, 2007, 2008).

Modalidade Discurso	Deôntica	Epistêmica	Evidencial	Dinâmica	Volitiva	Total
FC-90	25 33%	18 23,6%	14 18,4%	10 13,1%	09 11,9%	76 100%
IF-92	08 57,1%	02 14,3%	02 14,3%	-	02 14,3%	14 100%
FH-95	15 38,5%	04 10,3%	06 15,4%	12 30,7%	02 5,1%	39 100%
FH-99	06 37,5%	02 12,5%	02 12,5%	06 37,5%	-	16 100%
LU-03	33 68,7%	02 4,1%	03 6,3%	07 14,6%	03 6,3%	48 100%
LU-07	25 55,5%	06 13,3%	03 6,7%	08 17,8%	03 6,7%	45 100%

Tabela 2 – Diferentes modalidades presentes no corpus

Como já observado em Dall’Aglio-Hattner (2008), o contexto de interação comum a todos esses discursos favorece a ocorrência de qualificações deônticas, mais frequentes na totalidade dos discursos. Os enunciadores dos discursos de posse presidencial falam de um lugar de autoridade e, ocupando essa posição hierarquicamente superior em relação a seus interlocutores, preenchem todos os requisitos para instaurar obrigações, deveres e proibições aos seus comandados diretos, à população como um todo, ao país e até mesmo ao governo, considerado como uma unidade integrada pelo presidente, mas diferente dele.

A modalidade deôntica se aplica a uma proposição relacionada à necessidade ou possibilidade de atos realizados por agentes moralmente responsáveis. O que esta proposição descreve, afirma Lyons (1977), não é um ato propriamente dito, mas o estado de coisas que será obtido se o ato em questão for realizado. Assim, a necessidade deôntica é sempre derivada de alguma fonte ou causa, que pode ser uma pessoa ou uma instituição. Além de uma convenção de regras sociais e morais, é necessário também que haja o reconhecimento, por parte dos membros de uma dada sociedade, da autoridade da fonte deôntica.

No caso específico dos discursos analisados, sendo o enunciador a autoridade máxima do país, a relação assimétrica entre os interlocutores está automaticamente pressuposta, restando ao sujeito enunciador a possibilidade de expressar sua posição hierarquicamente superior com diferentes graus de explicitação.

É assim que o presidente instaura obrigações, deveres e proibições de valores absolutos, sem a indicação do indivíduo sobre quem recaem esses valores:

- (01) Não basta governar para o povo; é preciso aproximar o governo do povo, o poder da cidadania, o Estado da nação. (FC-90)
- (02) Mais do que nunca, é necessário que o Brasil saiba identificar os seus interesses nacionais e falar com

firmeza para defendê-los nos foros internacionais.  
(FH-99)

- (03) Da mesma forma, é necessário incrementar - e muito - o mercado interno, fortalecendo as pequenas e microempresas. (LU-03)

Ao qualificar deonticamente eventos, em vez de participantes, o sujeito enunciador obtém um efeito de sentido bastante produtivo na situação de interação aqui analisada: um presidente instaura obrigações e deveres que correspondem às suas metas de governo e, ao mesmo tempo, evita ter de apontar os responsáveis pela execução das obrigações e deveres.

Uma análise do alvo sobre o qual incidem as avaliações deonticas no *corpus* mostra uma nítida preferência pela modalidade deontica orientada para o evento, como se pode observar na tabela abaixo:

Alvo Discurso	Participante	Evento	Total
FC-90	08 32%	17 68%	25
IF-92	02 25%	06 75%	08
FH-95	04 26,7%	11 73,3%	15
FH-99	01 16,7%	05 83,3%	06
LU-03	08 24,3%	25 75,7%	33
LU-07	05 20%	20 80%	25
TOTAL	26 23,2%	86 76,8%	112 100%

Tabela 3: Tipos de alvo deontico presentes no corpus

Como aponta Hengeveld (2004) nas modalidades orientadas para o evento há a descrição da existência de possibilidades e obrigações gerais sem que o falante se envolva com responsabilidade por esses julgamentos, o que explica sua alta ocorrência no *corpus* analisado.

Para evitar os efeitos negativos da instauração de obrigações e deveres, o descomprometimento do sujeito enunciador também foi obtido, nos casos de modalidade deontica orientada para o participante, pela escolha de nomes genéricos e nomes de instituições para a posição do participante sobre quem incidem as obrigações e deveres instaurados:



- (04) A escola precisa voltar a ser o centro do processo de ensino. (FH-95)
- (05) O Estado deve ser apto, permanentemente apto a garantir o acesso das pessoas de baixa renda a determinados bens vitais. (FC-90)
- (06) Esta Nação que se criou sob o céu tropical tem que dizer a que veio; internamente, fazendo justiça à luta pela sobrevivência em que seus filhos se acham engajados. (LU-03)

Em apenas uma ocorrência, a nomeação clara do participante sobre quem incide a obrigação foi feita claramente. Dada a situação de crise política que culminou com a renúncia de Fernando Collor, Itamar Franco toma posse da presidência em uma situação bastante peculiar, bem descrita nas palavras iniciais de seu discurso:

O povo brasileiro retoma o Estado em suas mãos depois de período turbulento, carregado de intranquilidade, indignação e constrangimento. É em nome desse povo, e no cumprimento da Constituição da República, que este Governo se inicia, comprometido com os valores simples dos brasileiros. Esses valores, que pareciam se perder, reafirmaram-se nas últimas semanas, tomaram as ruas, retornaram à consciência de cada um de nós, para servirem de pilar à reafirmação da responsabilidade do Estado. (IF-92)

Nesse contexto, Itamar Franco toma posse não só dos poderes da presidência, mas também, e principalmente, da tarefa de recolocar o governo a serviço do Estado. É essa tarefa ele claramente divide com o seu ministério, atribuindo-lhes deveres:

- (07) Senhores Ministros, não podemos perder um só minuto. (IF-92)

Nesse enunciado, dois movimentos se somam. A indicação clara, pelo vocativo, do alvo sobre quem incide a proibição instaurada reforça a posição hierárquica superior do enunciador. Ao mesmo tempo, a inclusão do enunciador como alvo transfere a responsabilidade pela instauração da obrigação do enunciador para uma instância mais impessoal e absoluta, como o país ou o povo.

Esse recurso de atenuação do caráter autoritário da qualificação modal deontica pela inclusão do sujeito enunciador como o alvo da obrigação, junto com seus interlocutores, junto com toda a nação, é bastante recorrente:

- (08) Temos de nos orgulhar de todos esses bens que produzimos e comercializamos. (LU-03)
- (09) Numa fase de transformações radicais, marcada pela redefinição das regras de convivência política e econômica entre os países, não podemos, por mero

saudosismo, dar as costas aos rumos da História. Temos, sim, que estar atentos a eles para influenciar o desenho da nova ordem. (FH-95)

Pelo uso da primeira pessoa do plural, o sujeito-enunciador se inclui entre aqueles sobre quem recai a obrigação e, ao mesmo tempo, atenua seu papel de fonte instauradora da obrigação. Esses dois movimentos, de aproximação e apagamento, promovem uma diminuição natural da força da qualificação deôntica, na medida em que neutralizam momentaneamente a posição hierarquicamente superior da fonte deôntica.

Há casos, porém, em que o uso da primeira pessoa do singular se soma a uma manifestação da modalidade deôntica para compor um quadro de assunção de responsabilidades. Uma vez que essas responsabilidades derivam do cargo, essas manifestações de comprometimento do enunciador também se constituem, nesse contexto, como uma manifestação da posição hierarquicamente superior que eles ocupam:

- (10) A mim, como Chefe do Governo e do Estado, caberá a responsabilidade final pelo desempenho de todos e pelos resultados a serem alcançados. (IF-92)
- (11) Minha missão, a partir de hoje, é fazer com que essas prioridades do povo sejam também as prioridades do governo. (FH-95)
- (12) Sei que, a partir de hoje, cabe a mim corrigir o que deve ser corrigido e avançar com maior determinação no que está dando certo, para consolidar as conquistas populares. (LU-07)

Destaca-se desse conjunto o discurso de posse de Fernando Collor de Mello (FC-90). Preparado durante os três meses que separaram eleição e posse, o discurso de Collor se caracteriza pela clareza e objetividade de sua argumentação, que pode ser resumida na fórmula: "eu sei, eu posso, eu faço". Assentado sob um lugar de comando inquestionável, como o primeiro presidente eleito pelo povo depois da ditadura militar, com uma expressiva superioridade de votos, Collor constrói um discurso em primeira pessoa e reforça seu poder não pelas qualificações deônticas, mas pelas indicações de evidencialidade ou pelas indicações de certeza em que ele se coloca como a fonte de um saber.

- (13) A finalidade maior de meu governo é libertar o Brasil da vergonha da miséria e da injustiça. Mas como sou um democrata moderno e não um demagogo populista, tenho consciência de que, aqui também, impõe-se a estabilização financeira para que o investimento volte a irrigar nosso aparelho produtivo. (FC-90)
- (14) Durante a campanha, no combate da campanha, pude perceber a fundo até que ponto o povo brasileiro

deseja eliminar o carnaval dos gastos, das emissões e dos preços. Sei que, para eliminá-lo, terei de contrariar vários interesses poderosos. (FC-90)

- (15) Vencerei ou falharei na medida em que esse desafio for enfrentado, sem demora e sem trégua. Mas tenho certeza de que, com o apoio resolutivo do povo e do Congresso, ainda este ano haveremos de ferir de morte, de destruir na fonte, a inflação no Brasil. (FC-90)

O uso dos modalizadores feito no discurso de posse do primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso também encontra explicação no seu contexto de produção. Sua atuação como Ministro da Fazenda do governo de Itamar Franco qualificou-o como o grande responsável pela extinção da inflação. Sua eleição, em primeiro turno, é interpretada como uma opção do povo pela continuidade do processo de estabilização econômica do país. Assentado nesse histórico, FHC constrói em seu discurso uma atmosfera de otimismo e assenta sua argumentação não na exposição de problemas, mas no estabelecimento de metas para atender as demandas do país. Assim é que, após enunciados assertivos que apresentam uma situação crítica a ser superada ou uma situação ideal a ser atingida, seguem-se enunciados deonticamente modalizados que instauram deveres e obrigações:

- (16) Acesso aos hospitais, respeito no atendimento, eliminação das esperas desnecessárias, combate ao desperdício e às fraudes são elementos tão indispensáveis à boa gestão da saúde quanto à existência de verbas adequadas. Mas a saúde tem que ser encarada - e assim vai ser no meu governo principalmente como prevenção da doença, e não só a cura da doença. (FH-95)
- (17) As CPI's do Congresso e as providências enérgicas tomadas pelo governo Itamar Franco começaram a limpeza desses parasitas nos últimos dois anos. 90. Vai ser preciso mexer em muitos vespeiros para completar a faxina e fazer as reformas estruturais necessárias para dar eficiência ao serviço público. (FH-95)

Observa-se que os enunciados que antecedem a instauração dos deveres são limpos de modalizadores epistêmicos lexicais, sendo expressos como verdades absolutas.

Na construção da argumentação do primeiro discurso de posse de FHC, a existência de um passado recente positivo também explica a grande frequência de modalizadores dinâmicos. Veja-se, por exemplo, a qualificação que FHC faz dos empresários e trabalhadores na ocorrência abaixo:

- (18) O peso da dívida externa já não nos sufoca. Aqui dentro, nossa economia é como uma planta sadia depois da longa estiagem. As raízes – as pessoas e empresas que produzem riqueza resistiram aos rigores da estagnação e da inflação. Sobreviveram. Saíram fortes da provação. Nossos empresários souberam inovar, souberam refazer suas fábricas e escritórios, souberam vencer as dificuldades. Os trabalhadores brasileiros souberam enfrentar as agruras do arbítrio e da recessão e os desafios das novas tecnologias. (FH-90)

Assentado no histórico de seu primeiro mandato, o discurso de posse do segundo mandato de FHC volta a apresentar um alto percentual de modalizadores deônticos e dinâmicos. Os enunciados dinamicamente modalizados destacam o que o presidente já foi capaz de realizar e como sua experiência o capacitou para os novos desafios:

- (19) Estou pronto para a nova jornada. Sinto-me renovado pelo apoio generoso do povo brasileiro. Tenho mais experiência, pelo muito que pude aprender, tanto dos acertos, quanto dos erros, de meu primeiro mandato. (FH-99)

Os enunciados deonticamente modalizados, que instauram as obrigações para o novo mandato, são geralmente antecidos de enunciados avaliativos do mandato anterior:

- (20) O País desfruta de plena liberdade de opinião e de imprensa, de que muito os orgulhamos. O direito de manifestar o pensamento e de crítica é fundamental para a vitalidade democrática. Mas precisamos avançar mais. (FH-99)
- (21) Não há democracia onde subsiste a violência. Onde ainda são desrespeitados os direitos básicos das crianças e das mulheres, dos negros e dos índios. Avançamos nesta área. É inegável. Mas temos que fazer mais (FH-99)

O contexto histórico em que Lula toma posse da presidência tem uma interessante determinação sobre as escolhas modais. A mudança de governo e de linha ideológica que representam a eleição de Lula é declarada literalmente nas palavras iniciais de seu discurso:

“Mudança”; esta é a palavra chave, esta foi a grande mensagem da sociedade brasileira nas eleições de outubro. A esperança finalmente venceu o medo e a sociedade brasileira decidiu que estava na hora de trilhar novos caminhos. (LU-03)

Nesse contexto, o passado histórico é trazido para a argumentação do discurso com uma nova função. As instaurações

de deveres e obrigações estão, na maioria dos casos, relacionadas a ações que devem ser feitas para se mudar o que foi feito, mudar o modo como foi feito, mudar o quanto e onde foi feito. A promoção de um grande conjunto de mudanças pressupõe um grande conjunto de obrigações, deveres e proibições, o que explica a frequência expressiva de modalizadores deônticos na fala de Lula, a mais alta entre os discursos que compõem o *corpus*, correspondendo a 68% de todos os enunciados modalizados.

Na medida em que a necessidade das mudanças pressupõe a desaprovação do passado, o uso dos enunciados deonticamente modalizados que instauram a obrigação da mudança permitem que a crítica ao governo anterior seja feita de maneira velada. É o que ocorre, por exemplo, em:

- (22) Num país que conta com tantas terras férteis e com tanta gente que quer trabalhar, não deveria haver razão alguma para se falar em fome. (LU-03)
- (23) O MERCOSUL, assim como a integração da América do Sul em seu conjunto, é sobretudo um projeto político. Mas esse projeto repousa em alicerces econômico-comerciais que precisam ser urgentemente reparados e reforçados. (LU-03)

No discurso de posse de seu segundo mandato, Lula constrói uma argumentação bastante semelhante àquela utilizada por FHC, na mesma situação. Após avaliações positivas sobre o mandato anterior, instauram-se novas obrigações, ou velhas obrigações são renovadas:

- (24) Muito tentamos nos últimos quatro anos, mas fatores históricos, dificuldades políticas e prioridades inadiáveis fizeram com que nosso esforço não fosse inteiramente premiado. Hoje a situação é bem melhor, pois construímos os alicerces e temos um projeto claro de país a ser realizado. Precisamos de firmeza e ousadia para mudar as regras necessárias e avançar. Não podemos desperdiçar energias, talentos, esperanças. (LU-07)

Nessa análise das relações interpessoais marcadas pela expressão da modalização, não poderia faltar a análise das manifestações de querer que compõem os discursos de posse. Ainda que pouco frequentes, ou justamente por serem poucas, essas manifestações são responsáveis por diferentes efeitos de sentido nas situações discursivas aqui analisadas, como se pode observar nas seguintes ocorrências:

- (25) Ao encerrar este discurso, quero deixar uma palavra comovida de agradecimento. (FH-95)
- (26) Na Europa, Portugal será necessariamente o interlocutor mais próximo do Brasil. [...] A Espanha, por

sua vez, não deixará de ser vista pelo Brasil, tal com por nossos vizinhos, como parceiro bilateral e ator destacado no diálogo entre a América Latina e a Europa. Espero de ambos os governos o apoio para o necessário fortalecimento dos laços do Brasil com a Comunidade Européia. (FC-90)

- (27) Minha eleição retrata e confirma as liberdades cívicas. Espero dos partidos, das entidades e dos cidadãos que atuem com o melhor sentido de interesse público. (FC-90)
- (28) Desejo, Senhores Ministros, agradecer-lhes a participação no Governo. Quero que cada um se sinta à vontade em sua área e que exerça o ministério guiado pelo seu saber e pela sua consciência. (IF-92)

Boa parte dos modalizadores volitivos presentes no *corpus* ocorre em expressões formulaicas em que o querer corresponde mais a uma expressão de polidez do que de um desejo real, como é o caso em (25) acima e da primeira ocorrência de “desejar” em (28). Nas demais ocorrências, o valor do querer é determinado pela natureza do alvo e pelas relações estabelecidas entre a fonte e o alvo do querer. As ocorrências acima poderiam ser assim parafraseadas:

- (26') Espero que Portugal e Espanha me apóiem...
- (27') Espero que os partidos, as entidades e os cidadãos atuem com o melhor sentido de interesse público
- (28') Desejo que os ministros fiquem à vontade e exerçam o ministério guiados pelo seu saber e pela sua consciência.

O grau de controle do sujeito enunciador sobre as ações expressas nas orações complemento é bastante diferente nas situações exemplificadas acima, indo do agente menos controlado (Portugal e Espanha) para o mais controlado (ministros), passando por variados graus intermediários (partidos, entidades, cidadãos). É possível considerar, nesse sentido, que a manifestação do desejo é tanto mais nítida quanto menor for o grau de controle da fonte sobre o alvo do querer. No outro sentido, nas relações em que o sujeito enunciador “ocupa uma posição hierárquica mais alta que seu destinatário, expressões de desejo podem ser interpretadas deonticamente” (CASIMIRO, 2007, p.95). Esse é o caso da ocorrência 7, em que o presidente Itamar, alçado à condição de chefe maior dos ministros e premido pela necessidade de ações urgentes, determina que os ministros ajam rápida e autonomamente.

Esse efeito de sentido, em que o querer passa a ser interpretado como um dever, pode ser facilmente explicado pelos

valores semânticos relacionados às modalidades deôntica e volitiva. Segundo Lyons (1977, p.826), a modalidade deôntica teria sua origem na função desiderativa da linguagem:

A origem da modalidade deôntica, como tem sido frequentemente sugerido, é buscada nas funções desiderativa e instrumental da linguagem: o que quer dizer, no uso da linguagem, de um lado para expressar ou designar vontades e desejos e, de outro, para conseguir que algo seja feito, impondo a própria vontade a outros agentes.

A partir dessa afirmação, é possível, como fez Casimiro (2007), estabelecer os traços necessários para que uma expressão volitiva possa ser interpretada como deôntica. Primeiro, é preciso que o complemento do querer seja um estado de coisas [+controlado]. Segundo, é preciso que o agente desse estado de coisas esteja em posição hierarquicamente inferior ao enunciador. Terceiro, é preciso que o sujeito enuncie de um lugar de autoridade e que ele tenha sua autoridade reconhecida pelo agente do estado [+controlado].

### **Considerações finais**

A análise dos discursos de posse presidencial aqui empreendida procurou demonstrar como a manifestação das modalidades deôntica e volitiva é afetada por um conjunto de fatores linguísticos e sócio-históricos intervenientes, tais como a autoridade do sujeito enunciador, reforçada ou atenuada pelas características históricas do contexto de interação, a natureza do alvo e da fonte deôntica ou volitiva, o comprometimento do enunciador, a relação hierárquica entre os interlocutores e as condições de manutenção ou mudança da postura política do enunciador em relação a seu antecessor. Como bem apontam Bybee e Fleischman (1992, p.3), “muitas das funções da modalidade estão intrinsecamente encaixadas em contextos de interação social e, em consequência, não podem ser adequadamente descritas em separado de sua ancoragem contextual no discurso interativo”. É nessa ancoragem que se encontram elementos que vão permitir ao enunciatário compor as diferentes nuances da interpretação volitiva ou deôntica.

### **Abstract**

*This paper analyses the inaugural speeches of Brazilian presidents elected between 1990 and 2007, in order to demonstrate the determinations of interactive context over the expression of deontic and volitive modalities. The analysis points out the similarities in usage due to the position of the enunciator and the differences due to the*

*specificities in each interaction context.*

**Keywords:** *Deontic modality. Volitive modality. Political discourse. Functionalism.*

## Referências

BYBEE, J.; FLEISCHMAN, S. (Ed.) *Modality in Grammar and Discourse*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

CASIMIRO, S. *Um estudo das modalidades deôntica e volitiva nos discursos do Presidente Lula*. São José do Rio Preto, 2007. 107f. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Análise Linguística) - Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, UNESP.

DALL'AGLIO-HATTNHER, M. M. Campos semânticos modais: a modalidade dinâmica. In: Juliano Desiderato Antonio. (Org.). *Estudos descritivos do português: história, variação, uso*. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 133-148.

DALL'AGLIO-HATTNHER, M. M. Pesquisas em sintaxe: a abordagem funcionalista da evidencialidade. In: MASSINI-CAGLIARI, G. et al. (Org.). *Trilhas de Mattoso Câmara e outras trilhas: fonologia, morfologia e sintaxe*. Araraquara: Cultura Acadêmica Editora, 2007, p. 103-145.

DALL'AGLIO-HATTNHER, M. M. *A manifestação da modalidade epistêmica: um exercício de análise nos discursos do ex-presidente Collor*. Araraquara, 1995. 111f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

LYONS, J. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

HENGEVELD, K. Mood and Modality. In: BOOIJ, G.; LEHMANN, C.; MUGDAN, J. (Ed.). *Morphology: A handbook on inflection and word formation*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2004, p.1190-1202.



# El otro exílio de Eva: imaginario y representación de la mujer negra en la *poesía negra* hispanoamericana

Prisca Agustoni de Almeida Pereira

Recebido 28, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*Nesse trabalho é considerada a produção poética do movimento literário do Caribe hispânico da poesia negra desde uma perspectiva que se preocupa com a representação de uma nova mulher negra e mestiça ali apresentada. A análise tende a mostrar que, apesar do esforço realizado pelos poetas em introduzir na poesia personagens negras observadas desde o contexto que lhes é próprio, a representação da mulher permanece fiel à ideologia patriarcal subjacente.*

**Palavras-chave:** *Gênero. Representação. Ideologia. Poesia hispânica. Negritude.*

## 1. Introducción

Cuando se trata de discutir la imagen de la mujer desde una perspectiva de género (o sea, las relaciones de conflicto e integración entre hombres y mujeres), la literatura representa uno de los campos de más repercusión social, junto a los medios y la publicidad, y representa también un campo de desafío puesto que el tema está muy representado en la mayoría de las tradiciones literarias. Los poetas siempre fueron considerados grandes cantores de la mujer y del amor, y eso es lo que nos interesa abordar en este momento, o sea, más específicamente, cuál es la representación de la mujer negra o mulata construida por la sociedad latinoamericana de la primera mitad del siglo veinte, a partir del análisis de la creación poética de algunos de sus poetas más relevantes.

De hecho, como observa el crítico brasileño Affonso Romano de Sant'Anna, "si los poetas no representan el imaginario social, sus obras no resistirían, y estas no habrían tenido importancia en la configuración ideológica de la comunidad" (1984, p.8). Nuestro intento es el de analizar la representación de la feminidad propuesta por el movimiento literario de la *poesía negra*, considerando la aproximación crítica de género para mostrar cómo el discurso masculino dominante produjo la visibilidad de la mujer-objeto y reforzó la invisibilidad social del sujeto femenino múltiple (una mujer que no es sólo madre de alguien, hija de alguien, esposa de alguien, objeto de deseo de alguien, etc, discurso que es válido también para el género masculino que tiene que rellenar determinados papeles sociales pero que puede alejarse de las construcciones sociales que lo quieren viril, fuerte, confiado, productor de un discurso y de un capital, etc...). Trabajaremos con la noción de "feminidad" de acuerdo con la teoría de Connell (1995), o sea, como un concepto relacional dinámico y no como una estructura fija; para el autor, la feminidad se inscribe en una estructura más ancha que es el "orden del género", donde el género es un producto de la historia y, por su vez, productor de historia.

Para tanto, nos apoyaremos en la propuesta de Joan Scott sobre el concepto de género, para quien "el género es una manera de significar relaciones de poder, o mejor, el género es un primer campo dentro del cual, o a través del cual, se articula el poder" (1988, s/p). Por lo tanto, podemos dejar más explícito cuál es el punto de partida para el análisis de los textos literarios, y lo haremos por medio de las observaciones de Affonso Romano de Sant'Anna:

Nos interesa el inconsciente de los textos. Este inconsciente surge aquí como sinónimo de ideología. Comprender el inconsciente de estos poemas quiere decir comprender el inconsciente de una comunidad y, por lo tanto, su ideología amorosa. Así,

aquellas que serían nevrosis individuales, se vuelven alucinaciones colectivas, socializadas por el lenguaje literario. En este sentido, consideramos el texto como una manifestación onírica social. Consideramos el texto como una forma de ensueño colectivo, puesto que los lectores abren sus imaginaciones para las provocaciones del imaginario del poeta, y allí permanecen [...] Estamos pues considerando el texto también como una especie de mito. Si en las comunidades “primitivas” los mitos tenían la función de expresar miedos, deseos y perplejidades de la tribu, el texto poético asume, entre otros, esta función antropológica en nuestra sociedad (SANT’ANNA, 1984, p. 10).

La literatura revela, en sus distintas tradiciones, que el cuerpo femenino en general ocupa mayor destaque, mientras que el cuerpo masculino está casi siempre silenciado. Una de las explicaciones más evidentes es que el hombre siempre se consideró y tradicionalmente siempre fue sujeto del discurso, por lo tanto este dominio permitió que él reflejara sus fantasmas sobre el cuerpo de la mujer. La teórica feminista Sulamith Firestone resumió de manera polémica la cuestión: “la representación del mundo, así como el mundo asimismo, es tarea de los hombres; ellos lo describen según su punto de vista particular, que confunden con la verdad absoluta” (FIRESTONE, 1970, s/p).

El tema de la mujer-objeto entra en la literatura hispanoamericana moderna ya desde el siglo XIX, sobretudo por la representación ambigua de la mujer mulata, símbolo de misterio y de atracción fatal para los personajes masculinos, y siempre caracterizada por un destino fatalmente trágico, miserable, de precariedad moral y social<sup>1</sup>. Esta imagen de la mujer mulata, cuyos trazos psicológicos y cuyas descripciones la acercan a la naturaleza, se opone a aquella de la mujer de origen europeo, culta, muchas veces representada con rasgos de inocencia sublime y romántica, a punto de parecer incapaz de entender los códigos del mundo en el cual se encuentra, mundo muchas veces violento y vicioso, de manera que ésta aparezca como víctima de los acontecimientos. En los dos casos, se representa a la mujer como un ser dependiente de lo masculino, y esta dependencia se inscribe en el orden de la fragilidad, tanto emocional cuanto psicológica o intelectual.

Ahora bien, las fuentes antropológicas, sociológicas e históricas nos revelan que el “miedo hacia las mujeres” (o misoginia) es algo constante en todas las historias de las civilizaciones. Es suficiente pensar en los mitos de la mujer castradora, la mujer-araña o la mujer-serpiente envenenada, que desde la antigüedad clásica se extienden en los textos modernos. De hecho, encontramos a muchas mujeres fatales en la tradición literaria occidental, como Salambô en Flaubert, Herodiate en Mallarmé, Salomé en Wilde, y muchas más, “que el imaginario griego-cristiano construyó para dramatizar el miedo hacia Eva y el amor por María” (SANT’ANNA, 1984, p. 12).

<sup>1</sup> Ver el importante romance del siglo XIX, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, del cubano Cirilo Villaverde, que presenta al personaje de la joven mulata Cecilia, símbolo que resume muy bien la ambigüedad de este carácter femenino.

Nuestro interés por el tema se explica en función del interés en buscar y establecer un espacio de representación de la mujer negra o mulata que revele los elementos constitutivos de una “nueva feminidad”, lejos de la caracterización estereotipada desigual o de su carácter esencialmente perturbador.

Ya en 1949, Simone de Beauvoir había subrayado la analogía que existe entre la condición de las mujeres y aquella de los negros, en su obra *Le deuxième sexe*:

Hay profundas analogías entre la situación de las mujeres y la de los negros: los dos se están emancipando, hoy, de un mismo paternalismo aunque los dominantes quieren mantenerlos en “su lugar”, o sea, el lugar que escogieron para ellos; en los dos casos, se los alaba de forma más o menos sincera por las virtudes del “buen negro” de alma inconciente, alegre, del negro resignado, y de la mujer “verdaderamente mujer”, o sea, frívola, pueril, irresponsable, la mujer submetida al hombre (1949, p.25).

Esta construcción ideológica se vuelve todavía más relevante cuando leemos la observación de Léon-François Hoffmann, en su obra *Le Nègre Romantique* (*apud* SANT’ANNA, 1984, p.42): “el negro me parece ser la raza mujer de la familia humana, como el blanco es la raza masculina”. Todavía más eficaz resulta ser la declaración siguiente, del mismo autor:

Hasta hoy, domesticidad y servitud son cosas idénticas. De esta manera, el negro es esencialmente doméstico, como la mujer, y hasta nuestros días se le condenó, al igual que la mujer, a la escavitud más o menos pesada. La emancipación de la mujer deberá acompañarse por la del negro, o mejor, es en la mujer negra que la emancipación femenina debe realizarse totalmente (HOFFMANN *apud* SANT’ANNA, 1984, p, 42).

En este sentido, analizar la representación de la figura femenina en determinado movimiento literario desde la perspectiva del género, nos da elementos enriquecedores, pues ella permite un nuevo debate sobre las problemáticas masculino / femenino y colonizador / colonizado en los espacios sociales metropolitanos contemporáneos (o en “espacios literarios emergentes”).

Veremos como lo femenino permanece un espacio poco explotado, pues sigue sin tener una geografía emocional escrita “desde adentro”, o sea, con una voz femenina que pudiera generar, em total libertad, una imagen dinámica de la mujer que no se vuelve caricatura al representar a una mujer sensual, devoradora y, sobretodo, siempre al servicio del imaginario y del discurso dominante masculino. En esta dirección, Simone de Beauvoir añade que “la mujer le aparece esencialmente al hombre como un ser sexuado: para él, ella es sexo [...]. Él es el Sujeto, él es el Absoluto: ella es el Otro” (DE BEAUVOIR, 1949, p. 15).

La perspectiva del género nos permite que hagamos una revisión de determinadas cuestiones olvidadas, tales como la representación de la mujer en un movimiento literario esencialmente masculino<sup>2</sup>. En este sentido,

si la historia como discurso puede ser abordada desde una perspectiva de género para que comprendamos los movimientos culturales que determinaron la entrada de determinados modelos y los rasgos de valor embutidos en las producciones caracterizadas por los estereótipos dominantes de valor, podríamos preguntarnos escondida(s), reflejando los espacios hegemónicos (BRITO, 1998, p.12).

Intentaremos, por lo tanto, revelar estos “espacios hegemónicos” del discurso masculino y luego, intentaremos mostrar la construcción del “volverse mujer” en la *poesía negra* – de acuerdo con la definición de De Beauvoir, según la cual “uno no nace mujer, uno se vuelve mujer” – así como la “discriminación acumulativa” vivida por la mujer negra y mulata hispanoamericana.

## 2. Contexto histórico

A comienzos del siglo XX, el panorama cultural europeo manifiesta cierta usura de las formas tradicionales, de acuerdo con el clima general (el existencialismo en la filosofía, la teoría freudiana del inconsciente humano, etc), contexto de escepticismo y de cuestionamiento del carácter cartesiano de la historia europea, lo que estimula a los artistas e intelectuales a buscar nuevos horizontes de representación y de referencia para rellenar esta falla de inventiva. Es así como Europa resgata o reinventa la cultura africana, primero a través de las investigaciones científicas de Leo Frobenius, que publica en 1910 el *Decameron Noir*, una antología de cuentos africanos. Luego, con “el arte primitiva” y el cubismo de Picasso entre otros, el jazz traído por Louis Mitchell en 1914, y finalmente la literatura con la publicación, en 1921, del célebre libro de Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*.

Como explica Nicolás Guillén, el poeta cubano más citado y estudiado de la *poesía negra*, en sus ensayos,

posiblemente la moda trajo el modo [...] lo cual generó enseguida una corriente literaria que buscó en el continente oscuro aliento para su producción, y bien pronto devino tal experiencia una aventura plena de fresco, perturbador interés. Moda. Turismo circunstancial que no caló hondo en la tragedia humana de la raza.”(1987, p.65).

De hecho, el movimiento de la *poesía negra* asume una dimensión muy relevante durante los años 1920 – 1940 en Cuba y en el Caribe hispánico; muchos escritores latinoamericanos produjeron por lo menos una vez algún texto relacionado con la *poesía negra* o *negrista*. Pese a la cantidad de producción poética resultante de estas décadas, no podemos afirmar que hubo un substancial progreso cuanto a la imagen de la mujer negra o mu-

<sup>2</sup> La *poesía negra* tiene a algunas mujeres poetas, como las uruguayas Pilar E. Barrios y Virginia Brindis de Salas, o las puertorriqueñas Julia del Burgos y Violeta López Suria; pero ellas fueron una minoría, y no representaron una verdadera voz capaz de conter y limitar el alcance de la representación femenina dado por los hombres.

lata, puesto que la mayoría de los poemas manifiestan el mismo este deseo de exotismo del cual esta época estaba impregnada. Comprenderemos mejor cuanto dicho al analizar el proceso de “cosificación” de la mujer mulata y negra instaurado por el sistema colonial en América Latina, como revelan numerosas investigaciones históricas y ensayos sociológicos, como el de Sonia Maria Giacomini, en el cual leemos que la mujer esclava vivía una situación de doble explotación. Por ser mujer, negra y esclava, se la relegaba a condición de “objeto”, perdiendo por lo tanto la noción de subjetividad: su cuerpo se volvía de propiedad de otros, que la consideraban como propiedad privada, submetida a los abusos de su señor desde el exterior (como fuerza de trabajo) y desde el interior (por la explotación de su intimidad). De acuerdo con los registros históricos, en algunas plantaciones de café y de azúcar en los distintos países donde se implantó el sistema esclavista, la mujer que paría por lo menos a siete hijos podía recibir la libertad y un pedazo de tierra para la cultivación y para su sobrevivencia. Ella era forzada a procrear, a veces incluso cuando había sido violada por el señor. Por eso, la explotación del cuerpo esclavo siempre se relacionó con la problemática sexual. Sobre la negra y la mestiza recaen pues (y siguen recayendo), como mujer, las determinaciones patriarcales de la sociedad que legitimaba la dominación masculina.

La condición femenina de la esclava – y su relación con la sexualidad – se diferenciaba de aquella de la mujer blanca, que pertenecía al mundo de los opresores, pues ésta se vinculaba a la lógica de las familias patriarcales, controladas por valores religiosos y morales. En las llamadas sociedades tradicionales, la mujer blanca tenía la dote, símbolo del trueque simbólico con los hombres. Por otro lado, la mujer negra sólo tenía a su cuerpo como objeto de trueque. En este sentido, desde la perspectiva masculina opresora, la esclava escapaba simbólicamente de este universo tradicional con características marcadas; su sexualidad no estaba al servicio de la reproducción ideológica y generacional de la familia blanca. Por eso, sin dignidad, la sexualidad de la esclava le parecía al señor como libre de obligaciones o esquemas morales. La representación de la mujer esclava pudo así alcanzar el esqueleto de la dignidad: ella se volvió únicamente objeto sexual y objeto de devoración. La dominación económica y social de las sociedades coloniales se manifiesta también a través de la explotación sexual.

En este sentido, la sociedad colonial produjo la inversión del discurso de victimización. Según nuestra mirada histórica retrospectiva, la mujer esclava fue víctima del sistema colonial patriarcal, pero contrariamente a esta constatación, el discurso dominante implantó, o mejor, adaptó en el contexto colonial, el mito de la mujer mulata fascinante y dotada de atributos sensuales irresistibles. Su cuerpo se volvió el espacio del mes-

tizaje moral y del pecado permitido. A través de la exaltación sexual de la esclava y del culto de la sensualidad de la mulata, el hombre (colonizador y blanco) justifica – cuando en realidad debería dar explicaciones – su conducta hedonística con respecto a las mujeres conquistadas y luego abandonadas, muchas veces cuando éstas estaban embarazadas. Se nos presenta a la mujer mulata como aquella que seduce, que hace con que el hombre se desvíe del camino. La relación erótica entre el hombre y la mujer en este sistema se transforma en una práctica sacrificial y en ejercicio de poder del cual, como veremos a seguir, los poetas de la *poesía negra* no huyen.

De esta manera, es evidente que la sociedad patriarcal no asume ninguna responsabilidad cuanto a la transformación de la mujer esclava en objeto sexual. Sus atributos físicos provocarían, de acuerdo con este punto de vista, el deseo del hombre blanco. Podemos notar, como explica Sonia Maria Giacomini, que “la inversión es total: el señor es aquel sobre el cual “recae” la superexcitación genésica de la mujer, así que la persecución sexual es inevitable” (GIACOMINI, 1988, p. 66). También es posible consultar los relatos de viajeros del siglo XVIII – XIX, para ver cómo estos son testigos de una visión que esconde los vicios de su sociedad patriarcal. Podemos leer, por ejemplo, en Burmeister, que “las concubinas son por lo general jóvenes mulatas de 16 o 20 años” y que “estas no tienen la costumbre de casarse, pues se conforman con los amantes que ellas llaman de “compañeros” (*apud* BOAVENTURA LEITE, 1996, p.135).

Vale añadir que tradicionalmente la representación de la mujer negra es distinta, pues, por ella no tener ningún trazo evidente de sangre blanca, se la describe como siendo fea: “las mujeres negras tienen en general el pecho flácido y que cae, y sólo las chicas muy jóvenes lo tienen de una manera que satisface hasta nuestras ideas de hermosura...” (FREYRESS *apud* BOAVENTURA LEITE, 1996, p. 136). Una vez más, se trata de la creación de un ideal estético-moral masculino y europeo pegado encima de la mujer concreta, confirmando la construcción social del paradigma de lo que se considera bonito y estéticamente válido. En este sentido, el punto de vista eurocentrado indica la implantación de una jerarquía de valores en la cual se destacan los morales, estéticos y sociales europeos. La lógica de la jerarquía de los sexos, agravada por la mirada discriminatoria, relaga a la mujer negra a las actividades del trabajo y a las de la reproducción, mientras a la mulata se le escoge como símbolo del placer sexual. Pese a la diferencia de estatus adquirido, tanto la mujer negra cuanto la mujer mulata viven el proceso de animalización en la representación que decorre del discurso colonial, esclavista y patriarcal. Así, observamos que el sexo se vuelve un elemento mediador entre el trabajo, el placer, la fiesta y la religión; como veremos a seguir, la *poesía negra*, producida

en Cuba y en el Caribe hispánico durante las primeras décadas del siglo XX, se profundará en la misma dirección.

### 3. La mujer que baila y que no habla

El movimiento literario de la *poesía negra* nace como descendiente de una corriente poética de raíz popular que surgió después del modernismo hispanoamericano. La poesía pura, de carácter culto, se quedó alejada, cuanto a sus objetos, del contexto inmediato, mientras que la poesía popular o poesía de la nacionalidad fue construida con los elementos concretos y cotidianos. Contrariamente a la estética parnasiana, donde la mujer era una imagen fija en la inmovilidad de la estatua o de la contemplación, la mujer de la *poesía negra* está casi siempre en movimiento, bailando o removiéndose. Eso explica cómo entran como tema principal la mujer negra y mulata en la producción de la mayoría de los poetas negristas.

Por herencia colonial, la calle se ha vuelto el palco de acción del cuerpo negro y mestizo, una vez que en otros espacios éste siempre se vio rechazado. En el espacio doméstico y privado, el lugar del trabajo determina su territorio: la cocina, el cuarto de la señora y el pomar. O sea, retomando divisiones sociales coloniales, las negras ejecutan los trabajos mientras los blancos las observan y describen estas actividades.

La figura de la negra o de la mulata entra pues totalmente en el escenario poético de habla castellana a partir de 1928, fecha que corresponde a la publicación de dos obras donde la mulata constituye el personaje principal. A partir de entonces, la mujer negra asume de hecho nueva visibilidad. En términos históricos, de una manera general, por influjo de la representación platónica de la mujer, la metáfora más recorriente para representar a la mujer era, desde la época clásica, la de la "mujer-flor", inspirada en el verso de Ausonio: *colligo virgo rosas*, lo que en el mundo hispánico dio lugar al célebre soneto número XXIII de Garcilaso de la Vega, que revela la noción, muy presente en el Renacimiento, de que el cuerpo de la mujer (así como ocurre con las flores) debe ser cogido antes que llegue la vejez. Después del Romanticismo europeo asistimos al progresivo cambio de la representación de la mujer, aunque ya desde el Barroco podemos vislumbrar algunas diferencias con respecto a la noción neoclásica: la mujer-flor, vista desde lejos, casi como si fuera una pintura, abre el camino para la mujer-fruta. Y es precisamente en este lugar donde llegamos con la poesía negra. De acuerdo con la opinión de Hegel y de Heidegger, para quienes la poesía es la más elevada de las artes, la representación femenina asume facetas más concretas, que despiertan el ejercicio de distintos sentidos: la vista, el oído, el tato, el olor y sobretodo el sabor. Sin duda, la fruta exige cercanía, pero es cierto que marchita rápido. Por lo tanto, observamos la misma actitud hacia la mujer mulata, ahora escogida



como objeto lírico: el pasaje de la mujer-flor, mujer-sirena, mujer blanca, objeto de visión y de sueño pero que no se toca, hacia la mujer-fruto, mujer-serpiente, mujer negra o mestiza, objeto de devoración, objeto de deseo pero que atemoriza, ocurre “como si la mujer blanca estuviera en el jardín de casa y la mujer negra en el pomar” (SANT’ANNA, 1984, p.24).

La observación de Sant’Anna sugiere una reflexión sobre la representación de los espacios en los cuales solían imaginarse o solían colocarse a las mujeres blancas y a las negras en las sociedades coloniales cuales lo son aquellas donde nace y se produce la *poesía negra*. En este sentido, el pomar es el espacio simbólico donde los esclavos trabajan y sobretudo el espacio de defloración de las jóvenes chicas esclavas, mientras el jardín es el espacio de contemplación y entretenimiento social de la familia colonial. Esta división concreta y simbólica reitera, una vez más, la oposición ideológica, en auge en el pensamiento latinoamericano durante el siglo XIX, entre las nociones de civilización y barbarie, donde el jardín, espacio organizado, representaría el “orden de los signos” del acto civilizatorio, identificado por Rama (1984, p.77), y el pomar representaría el espacio del desorden, del acaso, de la naturaleza sin control y sin frenos, de la quiebra con el orden social, moral y simbólico.

Vamos a ver cómo ocurre, en la *poesía negra*, la visibilización de la “mujer-fruta”. Para empezar, podemos observar dos fragmentos de los poetas cubanos Ramón Guirao (en *Bailadora de rumba*) y José Tallet (en *la rumba*), que inauguran la imagen de la “negra que baila”:

[...] Bailadora de guaguancó  
piel negra  
claridad del bongó  
(GUIRAO *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 43)

[...] ¡Cómo baila la rumba la negra Tomasa !  
¡Cómo baila la rumba José Encarnación!  
Ella mueve una nalga, ella mueve la otra, [...]  
Las ancas potentes de niña Tomasa  
En torno de un eje invisible  
Como un reguilete rotan con furor,  
Desafiando con rítmico, lúbrico disloque  
El salaz ataque de Che Encarnación [...]  
(TALLET *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 93.)

Como podemos ver, la mujer negra surge en los poemas como siendo la protagonista : en el primer caso, se la compara al tambor, una comparación que sirve para acercarla a sus raíces africanas, de las cuales este instrumento es muchas veces el representante más conocido. El autor identifica, por lo tanto, a la mujer africana o afro-descendiente a través del instrumento, procedimiento que no impide el desaparecimiento de la sub-

jetividad femenina. Eso se vuelve todavía más evidente en el segundo fragmento, cuando la mujer (siempre bailando) se mueve como si fuera un autómata. En este sentido, asistimos a una puesta en escena por parte del poeta de personajes que pierden su consciencia, imitando, en un climax ascendente de intensidad y sensualidad, el ritual religioso sincrético:

Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes  
 Y el bembé le baja a Chepe Cachón;  
 Y el bongó se rompe al volverse loco,  
 A niña Tomasa le baja el changó.  
 (TALLET *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 94)

La intención de imitar, por parte del poeta José Tallet, a través de las palabras, el ritmo de la danza y del ritual es evidente; pero aquí se trata de enseñar cuadros de costumbres de vida de la población negra, y la religión constituye un elemento importante. Pero así como ocurre con el cuerpo de la mujer, que se vuelve objeto, lo mismo ocurre con el conjunto de la cultura que le pertenece. Por eso, podemos decir que existe, en los versos citados, un proceso de estereotipización del ritual religioso, que esconde la transcendencia y el aspecto doctrinal, para revelar apenas el aspecto “sensual”. La disqualificación del individuo – la bailarina – realizada por la visión dominante, se refleja sobre la colectividad: el material (el individuo) y su producto simbólico (sus creencias y rituales) se vuelven objeto del *voyeur* (en este caso, el poeta que reproduce la visión “exótica” del opresor). El eje central de interés es la valorización de la sensualidad de la mulata, haciendo con que se preserve el “mito de la sensualidad” de la misma, como podemos leer también en los siguientes versos del poeta de Santo Domingo del Monte (*apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p.76):

Y en tus brazos locamente  
 el hombre cae sin sentido,  
 como cae en fauce hirviente  
 de americana serpiente  
 el pájaro desde el nido.  
 Cógelo entonces la gentil mulata  
 convulsiva, fenética, anhelante,  
 y en voluptuoso arrullo murmurante  
 su labio exhala la palabra amor.

Ahora bien, podemos observar que, en realidad, el “objeto fetiche” erótico de la poesía negra es la piel negra o mestiza de la mujer, última frontera entre ella y la fijación erótica en el lenguaje masculino. La piel, pues, constituye un verdadero lugar de negociación entre el sujeto que contempla a la mujer, el *voyeur*, y la mujer contemplada. Esta negociación sugere una relación en la cual, aparentemente, la mujer se impone al observador, seduciéndolo con su piel y con promesas de placer. Pese a eso, la seducción es también una propiedad del observador,

una vez que proyecta sobre la mujer sus esperas. Por lo tanto, en estos casos, el modelo de seducción femenina corresponde a la ansiedad del voyeur, que sabe ver al objeto de su deseo pero no a la mujer en su condición de ser humano.

En este sentido, su piel representa una descubierta para los poetas, que la cantan, que dicen palabras que antes ni siquiera entraban en el registro semántico de la representación de la feminidad: de hecho, se trata sin duda de palabras que la colocan por primera vez en lugar de destaque. Esta entrada en el mundo lírico es inaugural. En particular, este poema de Ballagas, *Poema* (1984, p. 90) nos revela la importancia de la “descubierta” estética y de la manera cómo los poetas sienten placer al nombrar lo que antes era considerado un tabu en la poesía:

Nada más que tu color,  
tu color.  
Me quedo con tu color.  
En ríos de pulpa y miel  
allí voy a naufragar.

Altas caderas con lento  
ondular de platanales.  
(Me quedo con tu color.)

[...] Nada más que tu color.  
Piel.  
Miel.  
Flor.  
Me quedo con tu color!

Podemos observar que el color de la piel de la mujer descubierta luego el sentido del sabor (pulpa y miel), reforzado por la estructura de la última estrofa, en la cual se relacionan de forma evidente *piel-miel-flor*. El hecho de presentar a la mujer negra como sujeto de deseo contrasta con la imagen anterior que sólo veía a la mujer de origen africano apta para el trabajo esclavo, con lo cual se reducían sus atributos humanos y sensuales.

Sin duda, hay que reconocer que la *poesía negra* la eleva a la mujer negra a objeto lírico, digno de ser cantado tal una Venus negra; esa inserción en el campo de representación occidental de la feminidad representa una significativa innovación. A seguir, vamos a analizar el poema *Mi chiquita* de Nicolás Guillén (1990, p. 72):

La chiquita que yo tengo,  
tan negra como e,  
no la cambio por ninguna,  
por ninguna otra mujer.

Ella lava, plancha, cose,  
y sobre to, caballero,  
cómo cocina!

Si la vienen a buscar,  
 pa bailar,  
 pa comer,  
 ella me tiene que llevar,  
 o traer.

Ella me dice: mi santo,  
 tu negra no se te va:  
 bucamé,  
 bucamé,  
 pa gozar!

En este poema Guillén representa a la mujer negra en sus ocupaciones cotidianas, en el espacio doméstico, utilizando una sutil capa de humor que mantiene intactas determinadas divisiones sociales. La abertura de sentido anunciada antes, o sea, el pasaje del campo visual-contemplativo de la mujer-flor para el degustativo de la mujer-fruta, se vuelve bastante explícita en este texto. Aquí la mujer se vuelve metonímia del almuerzo del hombre, que se la “comerá” eróticamente más tarde (ver el fragmento siguiente). La relación entre el arte culinario y el erotismo ya tiene sus características definidas en la cultura latinoamericana y caribeña, si pensamos en la figura estereotipada de la “negra gorda”, que suele estar en los libros de arte culinaria y en los guías turísticos, como a querer sugerir, a través de su cuerpo gordo y su aire de felicidad, el principio de la satisfacción. El placer masculino transita pues entre la cocina, la cama y la fiesta, exactamente donde encontramos a la mujer negra y mulata en primer plano en la *poesía negra*.

Además, observamos como este hecho se produce en el lenguaje que el hombre confiere a la mujer: la expresión “ella me dice: mi santo”, revela un tipo de vínculo que impide a los actores tomados en las dimensiones de cariño-trabajo-casa de reconocer el sentido sócio-económico y el juego de poder inscritos en la vida privada. Se trata del mismo tipo de relación que existía entre las domésticas y sus señores, como expresa con claridad Graham (1992, p.15):

Ser una doméstica significaba sobre todo vivir cerca de un señor o de un patrón (...). Las domesticas respondían a las exigencias de trabajo y obediencia y, en cambio, recibían la protección. Por su parte, los señores satisfacían sus necesidades cotidianas, cuidando de ellas cuando estaban enfermas o dándoles una infinidad de favores arbitrarios, que concretizaban su papel de señores.

La estructura del discurso como la del poema *Mi chiquita* es muy interesante pues detrás de una retórica humorística bien intencionada, encontramos elementos ideológicos que alimentan el orden de la exclusión. De la misma manera, más allá de la relación entre dos amantes, irónicamente sugerida, el poema revela también las relaciones de poder que permiten al hombre de

asumir el mundo exterior, mientras que para la mujer sobran los trabajos domésticos. En este sentido, el idilio amoroso funciona muy bien como un imaginario que esconde la percepción de la jerarquía en vigor en las relaciones interpersonales y en las divisiones sociales.

Guillén emplea la imagen de la negra para mostrar el conflicto inter étnico presente en la sociedad cubana; su intención era la de acusar el prejuicio social entre blancos, mulatos y negros, como descubrimos al leer su libro de ensayos *Prosa de prisa*.

La manera como la voz lírica se relaciona con la mujer, en *Mi chiquita*, revela, a nuestro parecer, la misma lógica perversa destacada por Franz Fanon en *Peau noir, masques blanches*, relativa al “complejo de dependencia” en vigor entre los opresores y los oprimidos. Podemos aplicar este concepto, en principio válido para la relación entre el esclavo y su señor, para la voz poética masculina que resgata y alaba a la mujer negra, de la cual depende para los servicios que ella le presta, y la mujer explotada que, pese a todo, depende de su “santo” (como suele llamar a su hombre) para tener su protección y esta aparente valorización. De hecho, no podemos olvidarnos de que lo que establece una dependencia mayor es del orden de lo simbólico, si concordamos con Pierre Bourdieu cuando dice que “todo poder comporta una dimensión simbólica” (1990, p.11).

Por eso Nicolás Guillén, considerado el mayor representante de la *poesía negra*, es considerado tan importante para la formación ideológica y cultural cubana, luego después de la Independencia del país en 1898: él es el gran poeta de la revolución cubana de 1959, él es quien revela, o intenta hacerlo, que el país era mestizo, y que era fundamental que Cuba se construyera como una nación mestiza. Propuso un modelo de cubanidad y de nación transculturada, refiriéndose al concepto propuesto por Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar*, en el cual la afirmación identitaria de los negros no se cerraba sobre si misma, sino era un punto de partida para una trayectoria que tenía como objetivo la reivindicación de una determinada manera de ser antillano y americano.

Édouard Glissant llamó esta fórmula de Guillén – negritud, cubanidad y americanidad – de “poética de la relación”, o sea, una actitud de abertura hacia el otro, lo que marcha en contra de las reivindicaciones identitarias fundadas sobre radicalismos. Pese a eso, el análisis de los poemas realizado desde una perspectiva que se preocupa con la representación de la mujer revela que ésta se queda excluida de este ideal absoluto de justicia y de respeto, pues parece difícil construir un proyecto que afirma la dignidad de la mulata o la negra sólo a partir de su definición como objeto sexual, aunque sí es cierto que Guillén las insere por primera vez como protagonistas en el marco de la literatura escrita en castellano en las Américas. Veamos este

fragmento del poema *Rumba*, de Guillén (1990, p.61), que subraya el discurso de dominación masculina: “Ya te cogeré domada, / ya te veré bien sujeta, / cuando como ahora huyes, / hacia mi ternura vengas, / rumbera / buena; / o hacia mi ternura vayas, / rumbera mala [...]”.

El poema revela un deseo de dominación del otro. Lo que nos parece significativo es la intención camuflada de seducir para dominar a aquel que nos provoca miedo, aquel o aquella que huye del control. Si antes vimos como la mujer estaba relegada al espacio doméstico, ahora vemos como la dominación ocurre en el espacio público: ella anda por la calle, baila dominando su cuerpo, su piel, que le pertenece; ésta se transforma, por eso, en frontera entre la libertad (su piel es un “contenedor” que contiene su subjetividad, su identidad y que la delimita), y la prisión (pues actúa de acuerdo con el deseo masculino y la mirada de los demás).

Es significativo observar que una de las principales características de la mayoría de los poemas negristas es el humor: ellos provocan instintivamente la sonrisa, sea por la manera cómo reproducen el lenguaje popular, sea por el ritmo del habla que imita el *son* cubano, sea por el ton de chiste que los envuelve. En este sentido, Freud ya explicó, en su ensayo *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, que el chiste es una de las estrategias que se suelen emplear para desvalorizar a alguien.

Otro aspecto relevante de la *poesía negra* es que la mujer vive un evidente proceso de reducción de la personalidad, pues se la compara con frecuencia a determinados símbolos ya “estereotipados”, cuales la serpiente (con un evidente reenvío a referencias bíblicas que la encierran en una representación casi arquetípica), el tambor, o aún los que representan objetos sensuales de consumo, por ejemplo frutas tropicales que revelan una naturaleza exuberante dominada por la fuerza “civilizadora y controladora” de la cultura, asociada a la imagen del hombre que nombra las cosas, como si fuera bíblicamente la primera vez. Ejemplos de esta reducción se encuentran en muchísimos poemas, así como de la metonímia recurrente que opera una erotización del ambiente alrededor, o sea, la transposición de partes del cuerpo femenino para compararlos con la naturaleza, como leemos en los fragmentos a seguir: “Ah!, qué pedazo de sol, / carne de mango!” (GUILLÉN, *pregón*, 1990), “la clara bahía de tu cuerpo” (PALÉS MATOS, *Mulata Antilla*, 1993), “Y el sol/ se tostó con los meneos / de tus caderas/ calientes” (PORTUONDO *apud* VALDÉS-CRUZ, 1970, p. 57, *Mari Sabel*).

La énfasis dada al canto de partes del cuerpo de la mulata podría sugerir que esta frascina y “domina” al que la mira y la canta. Pero en realidad él es quien articula el discurso, y quien domina la versión contada de los hechos. En este sentido, podemos decir que, por un lado, el acto amoroso controlado

por la mujer tiende al olvido o a diluirse después de la realización inmediata, mientras el acto de la escritura producido por el hombre se impone como la versión que durará en el tiempo. O sea, lo que queda es el discurso masculino que describe a la mujer según una perspectiva naturalista.

Por lo tanto, nos parece que la mujer representada en la poesía negra está enjaulada por una “segunda piel”, que le pegaron sobre ella pero que no le sirve bien, porque la rebaja mucho más que su verdadera piel negra. Estamos hablando del lenguaje producido por la mirada masculina, este sutil tejido que, como una paradoja, la envuelve totalmente por una desnudez que hace de su cuerpo el lugar del erotismo y del exceso de naturaleza. Acabamos de decir que en la poesía negra la acción de la escritura es masculina. Y sabemos que, desde una perspectiva filosófica, la producción de un logos (discurso, lenguaje) es la acción que nos diferencia a nosotros, seres humanos, de los animales, siendo pues el símbolo de la victoria de la “cultura” frente a la “naturaleza”. La perspectiva sociológica subraya el hecho de que la capacidad de producir un lenguaje consiste en tener el poder, pues este significa dominar uno de los más poderosos instrumentos humanos. En esta dirección, podemos concluir que la escritura es piel que viste y desviste a la mujer, de acuerdo con las pulsiones del poeta.

Tratándose de dos pieles – la piel negra y el lenguaje – tenemos la impresión que las dos se mezclan, se sobreponen, a veces es la voluntad de revelar el juego erótico (cantando a la piel negra de la mujer) que vence, otras veces parece ser la pura búsqueda estética de un lenguaje que pueda acercarse lo más posible de la oralidad afro-descendiente. Veamos, pues, un ejemplo con estos versos de Nicolás Guillén, en *Madrigal* (1990, p. 79):

Tu vientre sabe más que tu cabeza  
y tanto como tus muslos.  
Esa  
es la fuerte gracia negra  
de tu cuerpo desnudo.

En esta primera estrofa del poema el lenguaje revela claramente la intención de presentar al cuerpo desnudo de la mujer, para subrayar el vigor físico y erótico que emana de esta hermosura (la “gracia negra” del “cuerpo desnudo”). Puesto que la mujer ya está desnuda, tenemos la impresión de que el juego erótico del autor, otras veces provocado por el proceso de desnudamiento de la mujer, como si fuera un strip-tease, aquí ocurre en el interior del lenguaje. Veamos también el comienzo del poema *Trópico suelto*, de Manuel del Cabral (1957, p. 74): “A ratos/ machacas rumbas con tus zapatos, /y tu cadera, / que parece una vieja borrachera, / tu aliento / que a veces quema hasta el fular del viento, / saben a la locura de tu barro mezclado / de

mula tropical, de sol quemado". La intención de trabajar con el lenguaje es evidente en el poema: la búsqueda por la sonoridad, por rimas y asociaciones metafóricas que sugieren la sensualidad del baile hacen con que el sujeto principal del poema (la mujer que baila) pase en segundo lugar. El lenguaje es el verdadero protagonista de la creación poética, y el lenguaje se sobrepone aquí a la piel de la mujer, llamada de "mula tropical".

La idea del strip-tease nos interesa, en nuestra análisis, pues nos parece que pone en evidencia la construcción de un discurso que desnuda a la mujer, como también sugieren, otra vez, las reflexiones de Affonso Romano de Sant'Anna (1984, p. 108), que caminan en esta dirección analítica: "hay que comprender el strip-tease no como un juego de desnudamiento para llegar a algo sexualmente más hondo, sino como un discurso, una construcción de signos que no implica el desnudamiento rápido". Por eso nos parece posible que este juego de strip-tease, juego de seducción que tradicionalmente envuelve a la mujer (que lo realiza) y al hombre (que la mira), se realice ahora dentro del lenguaje, y no en el acto de representar a la mujer.

Es posible pensar que los poetas querían revelar a una mujer instintiva, una mujer animalizada, cercana de la naturaleza, y que no tuviera, por lo tanto, una intención explícita de jugar, de provocar, de seducir. Si es cierto que los poetas no afirman en ningún momento que la mujer negra o mulata se desnuda para ellos, también es cierto que proponen, pese a todo, una idea bastante peligrosa, o sea, que la condición "natural" de esta mujer representada en la *poesía negra* corresponde a su desnudez.

Nos parece plausible imaginar que los poetas aquí mencionados quisieron representar, en un momento histórico particularmente rico en elementos y referencias culturales de origen africano, un contexto de representación del cuerpo femenino de matriz africano, alejándose, por lo tanto, de una tradición de representación del cuerpo erotizado de raíz europea, blanca, dominante. Pero también es necesario subrayar que tal vez este intento de inversión de paradigmas de representación de la sensualidad femenina acabó cristalizando todavía más determinados estereótipos relacionados a la imagen – previamente desvalorizada – de la mujer negra y de la mulata. Por otra parte, vale decir, como conclusión, que los poetas lograron mirar, cantar y alabar a este tipo de mujer sin la culpabilidad que la tradición cristiana les había enseñado a los poetas que, como Baudelaire, ya se habían encantado con la piel negra o mestiza de sus "musas".

Todavía, vale recordar que esta "nueva mirada", muchas veces estudiada y citada como siendo un verdadero paso adelante para la entrada del personaje femenino negro en el escenario de la literatura hispanoamericana contemporánea, llega envuelta por las sombras que la historia nos ha revelado, ambigüedades que, si por un lado indican la originalidad y los logros de la



*poesía negra*, por otra parte nos recuerdan que los señores ya se relacionaban con sus esclavas sin grandes cuestionamientos morales, pues éstas no tenían ninguna calidad moral que pudiera despertar, en los hombres, el sentimiento de culpa.

Podemos añadir que, aunque el movimiento de la poesía negra nasce durante las primeras décadas del siglo XX, éste está impregnado por ideologías del siglo XIX. Si consideramos el ya citado verso de Guillén “tu vientre sabe más que tu cabeza”, y si recordamos algunas teorías de los anatomistas del siglo XIX, como por ejemplo la de Virey (1824) – para quien “si el hombre consiste principalmente en sus facultades espirituales, es incontestable que el negro es menos hombre en este sentido; nosotros lo vemos mientras obedece más a su vientre, a sus partes sexuales, al final, a todos sus sentidos, e menos a su razón” –, comprenderemos que la poesía de Guillén, en determinados momentos, dialoga, aunque no intencionalmente, con este tipo de visión de mundo. No dudamos del hecho que Guillén, así como otros poetas del movimiento, quisiera dar visibilidad al cotidiano del negro en Cuba en los años veinte, pero sí hay que preguntarse dónde se quedó la mujer negra en este importante operación de revisión de las visiones social e históricamente cristalizadas.

Si existió el deseo de resgatar cierto primitivismo – tan en alta en aquellos años – para mejor acercarse a la estética afroamericana, por otra parte parece que los poetas de la poesía negra no supieron alejarse totalmente del parámetro colonial, una vez que siguieron fieles al modelo patriarcal.

En suma, parece plausible pensar que la poesía negra logró su mayor éxito en el hecho de haber encontrado y producido una estructura formal adecuada al deseo de valorizar al tema y sujeto popular, elementos fundamentales y constitutivos de la sociedad afroamericana. Mientras la *poesía negra* abre una ventana importante para la identificación de una “negritud mestiza” (GUILLÉN, 1987), la situación de la mujer sigue siendo la que conocemos desde la época colonial. La inserción del negro – como poeta y como sujeto lírico – se realiza gracias a un nivelamento de la imagen del mismo dirigida por el discurso masculino. Por lo que atañe a la mujer, como vimos, ella vive la imposición de una representación caricaturada que la revela mientras actúa la performance de la mujer que baila sin hablar.

### Abstract

*In this essay we consider the poetry production of the Hispanic Caribbean movement named “poesía negra” starting from the analysis of how the “new black and of mixed race woman”, that appears*

*in different poems is represented. Our analysis wishes to reveal that, in spite of the effort made by those poets to introduce in their poetry black characters acting from their own context, the black female representation still remains tied to the patriarchal ideology.*

**Keywords:** Gender. Representation. Ideology. Hispanic poetry. Blackness.

### Referências bibliográficas:

- BALLAGAS, E. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- BOAVENTURA LEITE, I. *Antropologia da viagem*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- BOURDIEU, P. "La domination masculine", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.84, « masculin-féminin », p. 4-31, 1990.
- BRITO, E. « Prólogo ». In: BRITO, E. (org.). *Antología de poetas chilenas. Confiscación y silencio*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1998.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DE BEAUVOIR, S. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1976.
- FIRESTONE, S. *The Dialectic of Sex*. New York, 1970.
- GIACOMINI, S. M. *Mulher e escrava: uma introdução ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GLISSANT, E. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.
- GONZÁLES, J. L.; MANSOUR, Mónica (org.). *Poesía negra de América*. Ed. Era, 1976.
- GRAHAM, S. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro 1860-1910*. Trad. Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- GUILLÉN, N. "Cuba, negros, poesía". In: *Prosa de prisa*. La Habana: Letras cubanas, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Summa poética*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PALÉS MATOS, L. *Tuntún de pasa y grifería*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- PEREDA VALDÉS, I. (org.). *Antología de la poesía negra americana*. Montevideo: Biblioteca Uruguaya de autores, 1953.
- RAMA, A. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- SANT'ANNA, A. R. de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCOTT, J. "Genre: Une catégorie utile d'analyse historique ». In: *Le genre dans l'histoire*. Paris: Les cahiers du GRIF, 37-38, 1988.

VALDÉS-CRUZ, R. (org). *La poesía negroide en América*. Nueva York: Ed. Las Américas Publishing Company, 1970.

VILLAVERDE, C. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Madrid: Cátedra, 1992.



# Leitura na internet: o (entre)cruzamento de dizeres e de subjetividades<sup>1</sup>

Fernanda Correa Silveira Galli

Recebido 29, jul. 2009 / Aprovado 25, out. 2009

## Resumo

*Partindo de questões como: i) quais as mudanças na prática da leitura do texto-papel para a leitura do texto-tela?; ii) quais os efeitos do imaginário, em relação à leitura de (hiper)textos, na constituição do aluno-leitor?; dentre outras, meu objetivo, com este trabalho, é expor as representações sobre a leitura na internet, a partir de relatos escritos por alunos de três cursos de licenciatura (Ciências Biológicas, Matemática, Pedagogia). Do ponto de vista teórico da Análise do Discurso, a abordagem que aqui proponho traz à baila a (re)constituição do sujeito-aluno-leitor, que se dá no movimento e aponta dizeres que se estabelecem entre o “velho” e o “novo”.*

**Palavras-chave:** *Leitura. Discurso. (Hiper)texto. Representação.*

---

<sup>1</sup> Este artigo é um recorte dos resultados de minha tese de doutorado (DLA/IEL/UNICAMP), intitulada *(Ciber)espaço e leitura: o mesmo e o diferente no discurso sobre as “novas” práticas contemporâneas*.

*O tempo se torna sujeito, por ser a dobra do lado de fora e, nessa condição, faz com que todo o presente passe ao esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, o esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como necessidade de recomeçar.*

(DELEUZE, 1986, p.115)

O mundo tem passado por mudanças sociais cada vez mais aceleradas, de modo que os processos de construção de “novos” paradigmas parecem apontar para outras formas de se pensar e se discutir o sujeito e suas relações. Nesse contexto, os impactos sociais promovidos pelo paradigma tecnológico têm sido arena das mais diversas pesquisas desenvolvidas em vários campos do conhecimento, a respeito da (re)estruturação da sociedade e de suas formas de atuação dentro de uma cultura ciber. Num processo de coextensividade – passado coextensivo ao presente –, no dizer de Deleuze (1986), o mundo ciber faz com que o sujeito (re)crie outras formas de (sobre)vivência e, com ela, outros espaços de produção de discursos e de construção de sentidos. As mudanças, geradas em especial pelo surgimento das tecnologias de informação e comunicação, têm seus efeitos ancorados, também, numa dinâmica da sociedade contemporânea; esses efeitos, por sua vez, têm alterado não só as noções de sujeito, mas ainda de espaço, tempo, conhecimento, cultura, dentre outros.

Muitos desses conceitos são importantes para as discussões e reflexões tanto no âmbito da Linguística Aplicada quanto das Ciências Humanas e Sociais, em geral, já que as “novas” tecnologias estão presentes nas práticas contemporâneas – da medicina à economia –, e ainda “tornaram-se vetores de experiências estéticas, tanto no sentido de arte, do belo, como no sentido de comunhão, de emoções compartilhadas”, fenômeno que não é totalmente novo, mas parece mais evidente numa época em que “desde os terminais bancários até o acesso à internet, o termo “ciber” está em todos os lugares”, como aponta Lemos (2004, p. 17). Somos movidos pela efemeridade, pela transitoriedade, pelo intemporal, enfim, pela virtualização do mundo, da sociedade, de todos e de tudo. Vivemos uma transformação dos espaços, que fazem “de nós nômades de um novo estilo: em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra” (BAUMAN, 1999, p. 23), como no texto-tela, no texto-papel, no texto-oral (fala), no mundo ciber.

Refletindo sobre questões que envolvem (hiper)texto e leitura, numa perspectiva discursiva de base foucaultiana, na interseção com as Ciências Sociais, meu objetivo, neste artigo, é apresentar uma análise das memórias e representações<sup>2</sup> sobre o texto-papel e o texto-tela, a partir de relatos escritos<sup>3</sup> por alunos de três cursos de licenciatura (Ciências Biológicas, Matemática, Pedagogia), de uma instituição de ensino particular, no interior

<sup>2</sup> A partir da teoria cultural pós-estruturalista, tomo a representação como aquela que salienta a sua dimensão de significante, e se refere (como qualquer sistema de significação) a uma construção do real e, conseqüentemente, a uma forma de atribuição de sentido (HALL, 2000).

<sup>3</sup> Destaco que os excertos utilizados para análise: i) são representados pela letra A (aluno), seguida por um número de sequência e sigla do curso (BIO – Ciências Biológicas, MAT – Matemática, PED – Pedagogia); e ii) mantêm-se da forma como os alunos escreveram, embora apresentem “problemas” de escrita, do ponto de vista da norma culta padrão da língua portuguesa.

do Estado de São Paulo. Com base em Foucault (1969, p. 151)], tomo a noção de memória como parte do arquivo, como um sistema de enunciabilidade “singular” que traz “o já-dito no nível de sua existência”, configurando-se como um passado que, mesmo no deslocamento, se mantém no presente. Sob essa ótica, tenho trabalhado com a hipótese de que a chegada das “novas” tecnologias de informação e comunicação tem inaugurado outras representações sobre a realidade, embora elas carreguem em si traços já parte de outro(s) imaginário(s) construído(s) socialmente, conforme emerge nos relatos dos alunos.

### **Sobre leitura, texto e hipertexto**

Dentro dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, na interface com a Desconstrução, o processo de leitura é compreendido como gesto de interpretação, como “um processo interpretativo que não é único nem verdadeiro, uma vez que, para cada escritura, há uma leitura e um determinado leitor que, num determinado momento histórico-social, (re)constrói os sentidos possíveis” (GALLI, 2007, p. 113). Desse modo, ler é interpretar, produzir sentidos relacionados a outros sentidos, embora nem sempre esse processo seja evidente para o sujeito. Pensar em leitura, na perspectiva discursivo-desconstrutivista, significa pensar em interpretação, uma vez que o sujeito interpretante realiza sua leitura a partir de uma posição-sujeito, deixando sua marca ao acrescentar fios no discurso e atribuindo sobrevida ao texto, como coloca Derrida (1972, p. 7).

O ato de ler envolve o olhar – perspectiva de quem olha, lança um olhar sobre um objeto ou texto, verbal ou não verbal (CORACINI, 2005) – sempre atravessado por múltiplos discursos e impregnado pela subjetividade, que se constitui do/no exterior, por sua historicidade. Dessa forma, é impossível que haja uma superfície textual homogênea, fechada e completa, de modo que o processo de leitura também não pode ser vislumbrado a não ser na dispersão das múltiplas vozes e dos múltiplos sentidos, visto que o discurso “exibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar” (DERRIDA, 1985, p. 11-12). Sob essa ótica, a escritura, como *phármakon* – remédio e veneno –, permite ao sujeito (se) dizer, (se) significar e ser significado, seduzir e ser seduzido, inventar e ser inventado (CORACINI, 2005, p. 42), numa constante (trans)formação, via leitura.

Ainda que numa perspectiva que contempla a linearidade, Lévy (1996), ao tratar do processo de leitura (mais voltado para o âmbito do ciberespaço), utiliza metáforas significativas para o que aqui me interessa sobre a leitura: ler, diz o autor, é o “ato de rasgar, de amarrotar, de torcer, de recosturar o texto para abrir um meio vivo no qual possa se desdobrar o sentido”, pois ele não antecede a leitura, mas é “ao percorrê-lo, ao cartografá-lo que o fabricamos, que o atualizamos” (p. 36). Nesse movimento

de (des)dobrar e (re)costurar, percebo o texto na sua relação com outros textos, outros discursos, outras imagens, constituindo e reconstruindo-se constantemente, de forma inacabada. A construção do texto está, dessa forma, sempre a se (re)fazer, a se (re)configurar, a ser retocada, uma vez que ele “não é mais amarrotado, dobrado feito uma bola sobre si mesmo, mas recortado, pulverizado, distribuído, avaliado segundo critérios de uma subjetividade que produz a si mesma” (LÉVY, 1996, p. 36).

Nessa perspectiva, o processo de leitura se define, de toda forma, como a possibilidade de se (des)cobrir no texto os seus múltiplos sentidos, os quais se constituem significativamente na relação com os outros sentidos, produzidos pelos múltiplos sujeitos-leitores e co-autores, seja no texto-papel ou no texto-tela. Refletindo sobre essas considerações teóricas a respeito da leitura, julgo possível pensar que, no (hiper)texto, embora o movimento de *navegar* na tela (ir/vir) possa estar mais relacionado à natureza do visível – beleza, sedução, idealização, satisfação –, os sentidos não deixam de ser produzidos, (trans)formados e (re)criados pelo sujeito-leitor, que passa a compor outros textos no emaranhado da superfície hipertextual. Porém, uma possível mudança parece ocorrer na relação sujeito e texto-tela, pois com

o desaparecimento do objeto manipulável, a perda da materialidade do livro, a privação da percepção de nossa posição de leitor com relação ao documento, os gestos – físicos – que substituem outros gestos, menos visíveis, menos palpáveis, menos concretos do leitor convencional – como ocorre com os meios eletrônicos, virtuais – modifica, certamente, a relação do sujeito com o texto e tira dele a possibilidade de abrir um livro e ler em qualquer lugar, a qualquer momento (CORACINI, 2005, p. 37).

A leitura como processo virtual é, então, resultado da chegada das novas tecnologias, do processo de globalização, enfim, do mundo (pós-)moderno que se coloca “na perspectiva da pluralidade, da fragmentação de tudo e de todos, dos limites obscuros e indecisos, dos sentidos que deslizam o tempo todo” (CORACINI, 2005, p. 39). É provável, pois, que o mundo do consumo, hoje, além de alterar nossas relações com as pessoas e com os objetos, esteja modificando também nossa relação com os textos, hipertextos, enfim, com a leitura, pois “o princípio do *self-service*, a busca de emoções e prazeres, o cálculo utilitarista, a superficialidade dos vínculos parecem ter contaminado o conjunto do corpo social” (LIPOVETSKY, 2004, p. 33). Esses efeitos parecem estar ancorados na “vontade de saber” e no desejo de querer-fazer o que é reconhecido, como forma de progredir em relação à verdade e ao saber que, conseqüentemente, proporcionam poder (FOUCAULT, 1979).

A vontade de verdade a que se refere Foucault está relacionada à busca de dominação colocada em prática na sociedade, na



medida em que marca e produz discursos, por meio dos sistemas de inclusão e exclusão, ao determinar processos que estabelecem uma verdade. Sob essa ótica foucaultiana, as verdades são produzidas segundo certos dispositivos disciplinares (ou de controle, atualmente), já que a noção de disciplina “se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos” (FOUCAULT, 1971, p. 30). Nesse sentido, as mudanças sociais apontam para o surgimento de “novas” formas de vontade de verdade – como as engendradas pelo ciberespaço –, que

como outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado numa sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e, de certo modo, atribuído (FOUCAULT, 1971, p. 17).

Como resultado desse processo de naturalização, o sujeito tende a valorizar o que é grandioso e universal; e, em contrapartida, ignora a vontade de verdade, como prodigiosa maquinaria determinada a excluir. Como parte da maquinaria, as verdades se disseminam, em especial no que se refere ao questionamento de quão “novos” são os produtos oferecidos pelas “novas” tecnologias digitais, como, por exemplo, o hipertexto, cujas definições têm se difundido no sentido de classificar o texto-papel e o texto-tela a partir de seu consumo. Essa dicotomização entre o impresso e o eletrônico, em termos de oposição binária entre o velho e o novo, não se justifica, pois, no caso do hipertexto, há o embate entre o *velho* e o *novo*, o *mesmo* e o *diferente*, a *necessidade* e o *prazer*, o *concreto* e o *abstrato*, o *local* e o *global* – processos que estimulam a mistura, a hibridação, a indiferenciação (VILLANÇA, 2002). Trata-se, como diria Derrida (1972), do “entre”, espaço que vai de um lugar a outro, aquilo que liga, que relaciona e que está presente tanto no texto quanto no hipertexto – é o entremeio, o espaço indeciso da ambivalência (BAUMAN, 1999).

Se todo e qualquer processo de leitura representa um constante ir e vir em busca de informações outras, presentes no hipertexto ou não, para que o leitor produza sentidos, é fato que essa relação hipertextual materializa-se não somente na internet. Sendo assim, penso o (hiper)texto como um conjunto de traços que se (trans)formaram a partir da noção de texto, mas que, entretanto, trazem uma memória que se mantém, uma marca do passado que se (re)significa no tempo-presente, embora numa outra densidade (DERRIDA, 2001, p.144). Essa memória está abrigada num arquivo, é retorno a um passado e se constitui

de um sem-número de espectros, de fantasmas, de espíritos se assim quisermos, de fragmentos de sujeitos que atravessa(ra)m nossa existência e que vão constituindo arquivos, ora mais, ora menos organizados, segundo a função que desempenha(ra)m na vida de cada um. Na maior parte das vezes, eles se misturam, se combinam, se confundem, constituem uma rede, fios emaranhados, cuja origem heterogênea e híbrida permanece, desconhecida, no inconsciente (CORACINI, no prelo, p. 5).

### Sobre as representações

A ideia de leitura, como uma prática social, atrelada ao uso da tecnologia – a internet –, é apontada, nos relatos dos alunos-leitores, a partir de “novas”, outras representações sobre a realidade. Essas representações são produzidas a partir da inserção do aluno num cenário global das “novas” tecnologias, o que faz com que ele se constitua no atravessamento dos suportes tradicionais (impressos – livros, jornais, revistas) e tecnológicos (virtuais – TV, internet, celular). Assim, é na materialidade linguística dos relatos escritos que a subjetividade se manifesta e a leitura se estabelece como um processo que traz em si marcas, traços que são já parte de outro imaginário socialmente construído, de maneira que as noções de texto e hipertexto se (con)fundem, conforme inscreve o sujeito-leitor abaixo:

A5\_PED(1) – *Pensar em leitura as vezes até me entristece, pois sei da grande importância e infelizmente na escola não fui estimulada a desenvolver esse hábito, e com isso hoje sofro, pois sou um pouco entrometida, detesto quando alguém está falando sobre algum assunto que eu não possa dar meu palpite ou quando não sei mais sobre o assunto do que ela. Geralmente não faço leituras profundas, mas sempre estou lendo alguma parte de assuntos que me interessam. A internet para mim é uma grande amiga e aliada, se ouço falar sobre algum assunto que desconheço ou pouco sei, logo já vou pesquisar na internet, que faço uso diariamente...*

Ao afirmar a importância da leitura, o aluno-leitor atribui à instituição-escola o papel de incentivar e desenvolver esse hábito: o uso da voz passiva (*não fui estimulada*) denuncia a isenção de responsabilidade pelo que ocorre e coloca o aluno numa condição de sujeito-passivo. Seus dizeres são marcados por palavras (*entristece; infelizmente; sofro*) que tendem a indicar um sentimento de perda, decorrente da ausência de incentivo à leitura, no passado, o que hoje faz muita falta diante das exigências do mundo atual. As escolhas morfossemânticas apontam, ainda, para o dispositivo confessional<sup>4</sup> (tristeza, melancolia, exposição de si) que, como uma técnica de produção de verdades em todas as instâncias sociais (FOUCAULT, 1976, p.61), permite a instauração de determinadas posições (individualização pelo poder) que são ocupadas num campo institucional: o ritual de enunciação – pelo aluno-leitor – produz no outro – em mim, enquanto professora-pesquisadora – um poder para julgar, e,

<sup>4</sup> “Desde a Idade Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção de verdades” (FOUCAULT, 1976 [2005, p. 58]).

enfim, construir uma verdade que possa inocentá-lo e justificar suas posições de (in)certezas (*não dar palpite; ler superficialmente; não conhecer o assunto*).

O verbo *pensar*, além de apontar para o sentimento de tristeza, traz uma ideia de lembrança, de possibilidade de (re)viver um acontecimento, e, assim, parece, também, “atribuir ao tempo a condição de afirmar o ser em seu eterno retornar” (MARTINS, 2003, p. 67). Nessa perspectiva, lembrar de algo é, ainda, falar de si, de modo que nessa exposição de si o aluno revela que, atualmente, também não se dedica à prática da leitura, quando enuncia: *Geralmente não faço leituras profundas, mas sempre estou lendo alguma parte de assuntos que me interessam*. Há uma estrutura que tenta justificar – talvez, para o próprio aluno-leitor – a sua prática de leitura: a conjunção coordenativa *mas* traz a ideia de restrição e, seguida do advérbio *sempre*, indica uma certa compensação. Contudo, a argumentação se mostra um tanto frágil com a presença da forma gerundial *estou lendo* e da expressão *alguma parte de assuntos*, que não expressam pontualidade. O que vem a ser leitura para o aluno em questão, ou melhor, uma “leitura profunda” em contrapartida a “alguma parte de assuntos que interessam”?

Talvez, um desejo despertado pela própria pedagogização da leitura ou pelo saber resultante da leitura, que vai ao encontro de uma vontade que habita o leitor, já que ele diz: *detesto quando alguém está falando sobre algum assunto que eu não possa dar meu palpite ou quando não sei mais sobre o assunto do que ela*, o que aponta, além da falta, para a competição – saber mais que o(s) outro(s) é ter uma posição diferenciada, é “estar por cima”, ainda que o conteúdo seja da ordem da superficialidade. Essa vontade de saber e de consumir, marca da sociedade contemporânea, faz com que o aluno-leitor queira ter informações (*sobre algum assunto*) para não se sentir excluído em relação ao outro. Há efeitos de poder que circulam nesses enunciados, evidenciando que o querer saber não é neutro e se insere num jogo de poder-saber que determina formas possíveis de conhecimento (FOUCAULT, 1978).

Sob essa ótica, a imagem de leitura, que permeia o excerto A5\_PED(1), está relacionada à necessidade de ler sempre alguma coisa para estar informado e não para (se) conhecer. Embora o aluno-leitor procure sustentar a ideia de leitura como forma de aprofundamento (*se ouço falar sobre algum assunto que desconheço ou pouco sei, logo já vou pesquisar na internet...*), a partir de uma voz que expressa a importância da leitura aprofundada via pesquisa, seus dizeres deixam entrever a efemeridade dos conteúdos veiculados na internet e, talvez, a superficialidade da leitura. O uso do pronome indefinido *algum* revela a indeterminação dos assuntos e, ainda, uma vontade de saber que se manifesta a partir do outro, de vozes outras, das identificações que se misturam

no tecido do dizer. Assim, esse “desejo do outro é a expressão do desejo de completude que nos habita e se manifesta na busca da verdade, do controle de si e dos outros” (CORACINI, 2003, p. 243), como aparece em outro recorte do mesmo aluno-leitor:

A5\_PED(2) – ...*Um texto on-line parece que foi escrito especialmente para quem está lendo, acho isso muito legal, o que muitas vezes não acontece num texto impresso (é mais formal).*

A preferência pelo texto-tela está relacionada a uma forma de agenciamento ou modo de endereçamento (ELLSWORTH, 2001), que convoca o aluno-leitor para um envolvimento com o “novo”, que seduz e que produz verdades na medida em que a internet, embora seja um ambiente cuja forma de acesso difere do texto-papel, instala uma “intencionalidade” que parece “nova”. Ao imaginar que um *texto on-line* pode estar direcionado para determinado leitor, o aluno assume uma posição como parte desse processo de endereçamento e tende a desprezar o que não é mais “novo” – texto-papel –, atribuindo a qualidade de “informal” ao *texto on-line*, ao afirmar: *muitas vezes não acontece num texto impresso (é mais formal)*. Essa comparação entre texto-papel e texto-tela expõe aquilo que sujeito-leitor deseja da tecnologia e que pensa funcionar como justificativa para sua opção pelo texto na tela. Entretanto, a expressão modalizadora (*parece*) revela uma qualificação modal de incerteza, colocando em xeque a classificação feita pelo aluno (*texto on-line/informal x texto-impresso/formal*).

A forma reduzida em gerúndio (*lendo*) sugere que a prática da leitura na internet tem ação prolongada e salienta a categorização do *texto on-line* como um (ciber)espaço gerador do presente (ilusório) que se estende sem exigir muito compromisso. Sendo parte do conjunto de devires contemporâneos, a internet funciona como uma tecnologia de dominação, cuja força é ancorada na proliferação de discursos voltados para a ordem da eficiência, da economia de tempo, da aceitação. Embora os dizeres de A5\_PED comecem com declarações sobre a importância da leitura do texto-papel, com a exposição das lembranças, ao longo da escrita há uma mistura e algumas representações sobre texto e leitura se referem tanto ao papel quanto à tela. A busca por um assunto, por exemplo, é apontada como possível no texto em formato papel e no *on-line*. Entretanto, no âmbito da internet, tal imaginário tem uma dimensão maior: a leitura é apontada como um processo mais rápido, eficiente, que parece esfusar fronteiras e proporcionar o acesso ao (des)conhecido, além de se mostrar como mais interessante. Essas representações também aparecem noutros recortes, como os que seguem abaixo:

A1\_MAT(1) – ...*Depois de ter sido adquirida a internet ficou mais fácil de fazer pesquisas, trabalhos. A leitura na internet também é interessante por esta apresentar vários textos, um conteúdo mais*

*completo e ali você pode ir pesquisando. Eu acho a internet muito interessante pois apresenta notícias atualizadas, pra quem não adquire jornal ou os horários da pessoa não permite com que ela assista....*

*A13\_PED – ... A leitura na internet para mim é maravilhosa, adoro ler tudo, e de tudo um pouco me estimula a ler mais, mesmo que seja sobre assuntos considerados por muitos sem importância, sem contar que os assuntos são sempre atualizados, acho que contribui sim para a vida das pessoas independente da idade, pois através dela estas podem achar tudo o que procuram dos mais diferentes assuntos. ...*

*A4\_MAT – ... Quanto à internet, a gente encontra textos diversos, notícias, acontecimentos, anúncios, etc. Para mim a internet é interessante, pois tudo o que você procura encontra, seja qualquer assunto, matéria, etc. Mas devemos ter cuidados e fazer uma seleção disso tudo, pois as vezes foge o assunto que você precisa, para isso é necessário a leitura do texto. ...*

Se a internet é divulgada como um meio que proporciona buscas mais instantâneas que no material em papel, as atitudes do sujeito e seu discurso ficam circunscritos a tal funcionamento. Desse modo, a utilidade da internet se desdobra em imagens como: as pesquisas e os trabalhos acadêmicos podem ser realizados com mais facilidade, os conteúdos veiculados são mais completos e atualizados, ler na/pela internet proporciona envolvimento com o mundo, como aparece nos enunciados acima, permeados pelo devaneio em torno do digital, uma fantasia que parece estar “em consonância com um desejo latente” (WERTHEIM, 2001, p.22). Esse desejo pelo que parece ser tão novo e diferente funciona como um agenciamento, na medida em que os conteúdos veiculados na internet são orientados para e sintonizados com posições que o sujeito-leitor supostamente ocupa no interior das relações sociais contemporâneas, das fantasias, etc.

Os três excertos abordados apresentam regularidades que (des)vendam determinada posição-sujeito inscrita no discurso, qual seja, a de manifestar o modo como veem a internet: um lugar inteiramente “outro”, que proporciona leituras mais atraentes, interessantes, atualizadas, além do senso de participação (de alguma forma) – fantasias fabricadas na e pela linguagem no atual contexto do (ciber)espaço. As justificativas se deslocam de modo que, de formas diferentes e fundados numa impossível completude, os alunos-leitores opinam a respeito da credibilidade concedida à leitura via internet: A1\_MAT(1) – *interessante por esta apresentar vários textos, um conteúdo mais completo*; A13\_PED – *é maravilhosa, adoro ler tudo, e de tudo um pouco me estimula a ler mais*; A4\_MAT – *é interessante, pois tudo o que você procura encontra* – dizeres que não deixam, igualmente, de se entrecerem. O que muda com relação ao “já-lá” no texto-papel?

Ao que me parece, com exceção à forma de acesso, as descrições dos alunos também se aplicam ao formato papel,

visto que o desejo de alcance total às informações acumuladas sempre existiu, mas “ter acesso a tudo nunca passou de um sonho, ainda que por diversos momentos na história tenha-se declarado que ele havia sido alcançado” (STEINBERG, 2004, p.71). Como em qualquer outra época, a internet resulta num desejo de universalização ou completude, sustentando, pois, a ideia de leitura *on-line* como uma possibilidade de acesso que abarca o universal (*mais completo; sempre atualizado; tudo o que você procura encontra*) –, o que não passa de um mito. Nessa perspectiva, além de se constituírem via agenciamentos, os dizeres em questão encontram-se circunscritos à projeção de determinado lugar de prestígio para o aluno-leitor, aberto ao novo, sujeito que o mundo contemporâneo tende a produzir, em (trans)formação.

A locução de tempo (*Depois de*), em A1\_MAT(1), expressa uma circunstância atual e, ao trazer vinculado o verbo no pretérito perfeito (*ficou*), pressupõe: por um lado, que, antes, era diferente, era difícil fazer trabalhos; por outro lado, aponta para o efeito (imaginário) de completude que a internet produz, completude essa que carrega consigo a possibilidade de atualização. Isso mostra que A1\_MAT(1), bem como A13\_PED e A4\_MAT, está em sintonia com uma posição-sujeito que atende aos seus desejos – como o de ter *conteúdo mais completo; notícias atualizadas; qualquer assunto* –, a partir do suporte-objeto-máquina (a) que ele já (se) incorporou e que opera na sustentação, como coloca Virilio (1999), de determinada autoridade. Com o emprego da expressão que indica condição (*para isso*), A4\_MAT expõe, ainda, que o acesso ao desejado por meio da internet depende, assim como no texto-papel, da prática da leitura.

As formulações discursivas são produzidas numa atmosfera globotecnológica que, de modo voraz, apresenta e reapresenta “novas” formas de identidade para se estar em consonância com a lógica contemporânea. Ao apontar a internet como *interessante* – adjetivo que aparece (duas vezes) no recorte de A1\_MAT(1) e (uma vez) em A4\_MAT –, à máquina é atribuído um papel de não-lugar, como um espaço público de grande circulação (AUGÉ, 1994): tal como os hipermercados, na internet é possível encontrar uma variedade de produtos à disposição, pesquisar e achar o que quiser, afirmam os alunos. Como usuários do não-lugar, os alunos fazem parte das relações de poder que os governam e se eximem do fato de que, diante das possíveis escolhas, há os limites estabelecidos e a liberdade simulada pela rede que não “oferece, em verdade, mais do que um espaço fragmentado, mas convencional, onde o operador interage com elementos conhecidos, sites estabelecidos, códigos instituídos” (BAUDRILLARD, 1999, p.148).

Se a leitura na internet é adjetivada como *interessante* (por A1\_MAT(1) e A4\_MAT) e *maravilhosa* (por A4\_MAT), o agenciamento se dá pelo que é disponibilizado na/pela rede, e parece

levar os alunos a tomarem como verdadeiro o fato de que, para o que parecia ser mais trabalhoso (via texto-papel), há soluções mais prontas e fascinantes (via texto-tela: *vários textos; conteúdo mais completo; notícias atualizadas*). Esses dizeres alimentam “uma espiral de consumo de **modos de ser** em aceleração crescente” (SIBILIA, 2002, p.33)<sup>5</sup>, atendendo aos modelos efêmeros, que, ao mesmo tempo, respondem aos interesses contemporâneos. Numa outra embalagem, a leitura na internet desperta efeitos que parecem colocar o próprio sujeito-leitor-consumidor como “o produto comprado e vendido” (SIBILIA, 2002, p.35), como aquele que consome e é consumido (metaforicamente). Num outro recorte, que vem a seguir, A1\_MAT reafirma a importância da leitura:

A1\_MAT(2) – ... *Portanto, podemos dizer que a leitura é muito importante até para quem está na área de exatas pois quem lê se comunica melhor, tem mais facilidade de se expressar. Ter o hábito de ler nos torna mais envolvidos com o mundo.*

O valor da leitura também para os que não pertencem à área de Humanas circula no meio acadêmico e pedagógico há tempos: o advérbio de tempo (*até*), por um lado, aponta para uma escala de importância da leitura, cujo limite se vê ampliado para conter a área de Exatas no momento atual, na sociedade da informação; por outro lado, pressupõe que quem está na área de Exatas não se predispõe à leitura, cuja prática se tornou mais atraente com a chegada da internet. Esse discurso, que implica a presença de uma voz – parte de um imaginário comum – que vem afirmar a leitura como não importante para a área de Exatas, é repetido por outro aluno-leitor da mesma área, que expõe, também, uma visão pasteurizada da internet, como fonte essencial de pesquisa (... *Embora seja da área de exatas gosto de ler, sempre que tenho oportunidade. A internet é extremamente importante, principalmente nas pesquisas...*, em A11\_MAT).

Retomando o recorte A1\_MAT(2), quando o aluno coloca a leitura como uma prática que traz muitas contribuições, por meio da oração subordinada causal (*pois quem lê se comunica melhor, tem mais facilidade de se expressar...*), parece se referir tanto ao texto-papel quanto ao texto-tela, embora de suas representações ecoe um fascínio pela leitura e pelo que ela pode proporcionar, em especial no que diz respeito ao envolvimento com o mundo, processo que compreende a transitoriedade do momento atual (espacialidade e temporalidade). As construções *comunica melhor / mais facilidade / mais envolvidos* – compostas pelos adjetivos (*melhor, mais*) que introduzem comparações, graus diferentes de qualidade e/ou quantidade – sugerem representações de leitura relacionadas à esfera social capitalista, que tem, atualmente, urdido “o leque mais rico de tecnologias para a moldagem de corpos e de subjetividades” (SIBILIA, 2002, p.10).

<sup>5</sup> Grifos da autora.

Como efeito desse biopoder, no sentido foucaultiano, a internet instaura a possibilidade de projeção e, assim, o aluno-leitor espera praticidade, rapidez, facilidade, conteúdos mais completos. Nesse (des)locamento de espaço – do papel para a tela, coexistente em alguns aspectos –, a satisfação dos desejos é sustentada pelos devires que privilegiam, dentre outros, a construção de saberes e de conhecimentos e que atravessam os dizeres do aluno-leitor. O corpo, pois, também se (des)loca e se (re)formula, de modo que o sujeito-leitor parece viver o tempo dos objetos – obedientes e alucinantes – nas relações sociais, as quais representam “o estádio completo e ‘consumado’ na evolução que vai da abundância pura e simples, através dos feixes articulados de objectos, até ao condicionamento total dos actos e tempos” (BAUDRILLARD, 2007, p.19). Nessa perspectiva, advérbios de tempo (*sempre*), de intensidade e de modo (*totalmente; extremamente; principalmente*) reforçam o presente enquanto um acontecimento que se impõe, conforme excerto que segue:

A11\_BIO(1) – *Acho a leitura totalmente importante em tudo o que fazemos e as leituras na internet de extremamente importância principalmente para a área Biológica, a cada minuto descobertas e pesquisas novas aparecem e sempre temos que estar por dentro de tudo o que acontece. Eu sempre costumo acessar a internet, pelo menos uma vez por dia, pelo menos para ver meus e-mails, já sobre a leitura de texto não é muito frequente, mas sempre que tenho um tempinho a mais, leio textos sim! ...*

O tempo-presente parece, ainda, criar “efeitos de sentido de naturalização, apresentando os fatos como verdadeiramente vividos” (AMARANTE, no prelo), o que vai ao encontro do pensamento derridiano de acontecimento como algo que envolve a experiência. A partir dessa vivência, o aluno-leitor marca uma posição no discurso – a de aluno do curso de Ciências Biológicas – com o uso do advérbio *principalmente*, que carrega o caráter de fundamental, de verdade e de necessidade da leitura na internet para o público da área de Biológicas. Os dizeres do aluno-leitor apontam o discurso da ciência como instaurador de verdades (*a cada minuto descobertas e pesquisas novas aparecem...*) e expressam um desejo de completude (*... sempre temos que estar por dentro de tudo o que acontece*). A posição discursiva em A11\_BIO(1) indica a suposta exclusão de outras áreas e, ainda, a manifestação de “novas” formas de vontade de verdade.

Esse discurso se apoia num suporte institucional e está relacionado às formas de como o saber é aplicado, valorizado, atribuído socialmente, em especial, no meio acadêmico. Caracteriza-se, ainda, como agenciamentos contemporâneos de subjetivação e é parte das reflexões sobre “a problemática do governo das pessoas de acordo com, por um lado, sua natureza e verdade e, por outro, com as exigências da ordem social, da harmonia, da tranquilidade e do bem-estar” (ROSE, 2001, p.146-7). O aluno-



leitor, então, constrói a si próprio, ou melhor, é construído por meio de agenciamentos de sentidos e das práticas histórica e culturalmente desenvolvidas. Embora no recorte em questão ecoem verdades universais e ambicionadas com relação ao acesso à internet, o aluno-leitor revela que o uso para leituras, julgado importante para sua formação, acontece raramente (... *já sobre a leitura de texto não é muito frequente*), expressando sua (in)compreensão do que vem a ser texto, ou melhor, a (im)possibilidade de considerar o *e-mail* como texto.

O motivo pelo qual o aluno não lê (outros) textos é o tempo, que tem se tornado elemento determinante, cada vez mais comprimido e acelerado (LIPOVETSKY, 2007), e sobre o qual recai a (des)culpa (... *mas sempre que tenho um tempinho a mais, leio textos sim!*). No imaginário de A11\_BIO(1), “ver” e-mails é uma prática diferente e, talvez, mais costumeira (e menos importante) do que “ler” textos (na internet ou no papel). Ao enunciar que *sempre temos que estar por dentro de tudo o que acontece*, o aluno-leitor parece estabelecer que é preciso realizar leituras; contudo, ao confessar que raramente o faz (*a leitura de texto não é muito frequente*), revela que a leitura de texto-papel tende a ficar em segundo plano. Por outro lado, pontuar a importância da leitura e das pesquisas, via internet, o coloca numa posição legitimada pelo “novo” regime tecnológico. Ainda nessa perspectiva, o mesmo aluno-leitor (d) escreve:

A11\_BIO(2) - ... *Procuro sempre textos interessantes que encontro principalmente em revistas científicas. A leitura na internet parece ser mais convidativa, sempre com imagens interessantes.*

Nesse outro recorte, o aluno-leitor – mergulhado na instantaneidade, na “nova” temporalidade em que o fluir das mudanças parece se concretizar nas “novas” práticas sociais – expressa o desejo de participar do “novo” imperativo tecnológico. Mesmo na tentativa de dar maior visibilidade para o lugar (*revistas científicas*) em que se encontram os conteúdos procurados, outros dizeres emergem, na mesma sequência discursiva, revelando o caráter fascinante da leitura via internet (... *parece ser mais convidativa, sempre com imagens interessantes*). O advérbio de tempo (*sempre*), usado mais uma vez, indica uma circunstância, um tempo-consumo, um tempo-espetáculo gestado pela tecnologia que atrai, de forma que uma aparente instantaneidade “interpela incessantemente o leitor através de textos verbais e não-verbais, compondo o movimento da história presente por meio da resignificação de sentidos enraizados no passado” (GREGOLIN, 2003, p.105).

Talvez, o conteúdo dos textos seja, para muitos leitores – inclusive, para A11\_BIO – indiferente, mesmo porque a aceleração do tempo, em especial, e a vastidão de informações na internet incitam um processo de leitura mais descomprometido. Nesse

sentido, a construção de dizeres dos alunos participantes da pesquisa se estabelece na fragmentação, de modo que muito do que dizem soa, quase sempre, um pouco vago e/ou amplo demais (*leitura totalmente importante; textos interessantes; assuntos são sempre atualizados*), configurando-se como uma reprodução de ideias que são do âmbito das coisas “já-ditas”, dos “lugares-comuns”. Esses discursos são, inevitavelmente, (re)construídos na e pela rede de relações entre outros discursos: i) o da própria tecnologia, com a (super)valorização da informação e da comunicação na (pós-)modernidade; ii) o do político-pedagógico, com a disseminação da importância da leitura e da tecnologia no ambiente educacional (com extensão para o profissional); iii) o da mídia, com a divulgação da necessidade de ser/fazer parte da internet no mundo da globalização; dentre outros.

Assim, nos relatos sobre leitura de hipertexto emergem, de maneira entrelaçada, dizeres que buscam se estruturar no e pelo “novo”, mas acabam por trazer, também, o “velho”, pois “todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação” (PÊCHEUX, 1990, p.56). Nesse sentido, as memórias abordadas nos recortes – via representação – apontam para a verdadeira relação de si, como diria DELEUZE (1986, p.114-115), do sujeito-leitor para consigo mesmo: “a “absoluta memória” que duplica o presente, que reduplica o lado de fora e que não se distingue do esquecimento, pois ela é ela própria e é sempre esquecida para se refazer”, no (entre)cruzamento de dizeres e de subjetividades.

### Abstract

*Based on questions like: i) what are the changes in the practice of reading the paper-text to the reading of the screen-text? ii) what are the effects of imaginary, in relation to reading of (hyper) texts, in the constitution of the reader-student?, among others, my intent with this work is to expose the representations of the reading on the internet, in written texts elaborated by students of three undergraduate courses (Biological Sciences, Mathematics, Education). From a theoretical point of view of the Discourse Analysis, the approach proposal brings the (re)constitution of the reader-student-subject's, that happens in movement and indicates words that are established between the “old” and the “new”.*

**Keywords:** Reading. Discourse. (Hyper)text. Representation.

## Referências

- AMARANTE, M. de F. S. *Transposição didática e leitura interpretativa no ciberespaço: uma nova ordem do discurso pedagógico?* (no prelo)
- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria L. Pereira. Campinas: Papirus, 1994.
- BAUDRILLARD, J. *Tela total*. Trad. Juremir M. da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade de consumo*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- CORACINI, M. J. (org.). *Identidade & Discurso: (des)construindo subjetividades*. Campinas: Ed. UNICAMP; Chapecó: Argos Editora Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. *As concepções de leitura na (pós-)modernidade*. In: LIMA, R. C. C. P. (org.). *Leitura: múltiplos olhares*. Campinas: Mercado de Letras; S. J. Boa Vista: Unifeob, 2005, p. 5-44.
- \_\_\_\_\_. *A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida*. (no prelo).
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Papel-máquina*. Trad. Evandro Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- ELLSWORTH, E. *Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também*. In: SILVA, T. T. da (org. e trad.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 9-75.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz F. B. Neves. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1971.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1 - A vontade de saber*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e José A. G. Albuquerque. 16 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. 32 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1978.
- \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. 20 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

- GALLI, F. C. S. Traduzir: um processo de escritura e (re)construção de sentido. In: XAVIER, A. C. S. (org.). *O texto na escola: produção, leitura e avaliação*. Recife-PE: UFPE, 2007. p. 106-125.
- GREGOLIN, M. R. O acontecimento discursivo na mídia: metáfora de uma breve história do tempo. In: GREGOLIN, M. R. (org.). *Discurso e mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 95-110.
- HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-33.
- LEMOS, A. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2004.
- LÉVY, P. *O que é o virtual?*. Trad. Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade da decepção*. Trad. Armando Braio A. Barueri, SP: Manole, 2007.
- MARTINS, F. M. O pensamento filosófico como rede virtual. In: MARTINS, F. M.; SILVA, J. M. (orgs.). *Para navegar no século XXI - tecnologias do imaginário e cibercultura*. 3 ed. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003. p. 64-72.
- PÊCHEUX, M. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. 3 ed. Campinas, SP: Pontes, 1990.
- ROSE, N. Inventando nossos eus. In: SILVA, T. T. (org. e trad.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 137-204.
- SIBILIA, P. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- STEINBERG, G. *Política em pedaços ou Política em bits*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2004.
- WERTHEIM, M. *Uma história do espaço: de Dante à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- VILLAÇA, N. *Impresso ou eletrônico? Um trajeto de leitura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- VIRILIO, P. *A bomba informática*. Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

# Os estranhos filhos de Catarina Nunes de Almeida

Virgínia Boechat

Recebido 28, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*Este artigo tem como objetivo apresentar a poesia de Catarina Nunes de Almeida através de uma incursão por seus dois livros publicados, de 2006 e 2008. Nesse intuito, privilegia a leitura da metamorfose nos diversos níveis da linguagem poética dessa novíssima autora portuguesa, o que passa por observar o papel do erotismo e da água nessas transformações, comparar imagens e poemas a uma lista de mirabilia, além de entender um pouco da releitura da tradição cultural portuguesa ali proposta.*

**Palavras-chave:** *Catarina Nunes de Almeida. Metamorfoses da linguagem. Mirabilia. Poesia portuguesa do século XXI.*

“A água dos oceanos é a mãe de todos os monstros”

Plínio, o Antigo

Uma pergunta abre o segundo livro dessa novíssima autora portuguesa chamada Catarina Nunes de Almeida: “Reconheces esta água para onde cais?” (ALMEIDA, 2008, p. 11). Começo por apontar esse verso porque tal questionamento pode ser desdobrado como um ponto de reflexão sobre toda a sua poesia. É bastante provável, porém, que o contato inicial com seus poemas gere alguma reação de estranhamento, no sentido de *não reconhecer, não sentir-se familiarizado* e até de *esquivar-se* de algo. A pouca idade da escritora, nascida em 1982, mas que, contudo, já lecionou Língua Portuguesa na Universidade de Pisa e cursa atualmente o Doutorado na Universidade de Lisboa, poderia ser um dado a mais nesse primeiro reflexo defensivo do leitor. Porém, o fator determinante nesse *ato de estranhar*, ao deparar-se com seus poemas, está certamente numa farta e intensa renovação de imagens, sempre avançando sobre o limiar do insólito, assim como numa releitura fragmentária, e de difícil nexos, de séculos de uma tradição cultural e literária.

Ultrapassado o impasse primeiro de algum possível preconceito ou de uma dificuldade de integração e decodificação, nota-se que o estranhamento é, de fato, inevitável, mas que, no entanto, pode ser vivenciado em um sentido bem mais amplo e amadurecido do termo, capaz de abarcar não somente a aceitação desse âmbito com o qual não se está familiarizado, como também a admiração que o extraordinário tem a capacidade de trazer.

São apenas dois os livros por ela publicados até o momento. O primeiro, *Prefloração*, de 2006, foi contemplado com o prêmio Daniel Faria e com o prêmio internacional de poesia Castello di Duino; o segundo é intitulado *A metamorfose das plantas dos pés* e foi lançado em 2008. Um ponto pelo qual resolvi começar a observar *Prefloração* diz respeito à disposição dos poemas dentro do volume, que, dividido em quatro partes, “Semente”, “Elogio da Luz”, “Elogio da Sombra” e “Flor”, tem os textos poéticos agrupados respectivamente em oito, dez, dez e oito. O espelhamento poderia ser apenas uma coincidência se não houvesse no livro qualquer outro índice que reforçasse o desencadeamento de um processo circular, mas há vários, e que exigem uma aproximação gradual. Posso ressaltar, primeiramente, que os títulos das partes apontam ciclos naturais e que, daí, é possível chegar até ao movimento de translação que resulta nas estações do ano e que, assim, determina os ciclos dos vegetais; e ao movimento de rotação, determinante da passagem das horas, dos dias e das noites; todos, movimentos cíclicos e naturais.

Aponto, na tentativa de aproximação, a presença das epígrafes em cada uma das quatro partes do volume. São haikus, em português, de poetas japoneses, nada menos que de três dos

quatro mestres daquela arte: Issa Kobayashi, do século XVIII e XIX, Matsuo Bashô, do século XVII, novamente Bashô – de novo um espelhamento – e, por último, Shiki, do século XIX. Mesmo ao se estabelecer uma relação entre tal escolha e os estudos de doutorado de Catarina Nunes de Almeida, que se centram nas relações entre a poesia portuguesa contemporânea e as estéticas orientais, é bastante intrincado entender o papel desses versos no livro sem que seja necessário caminhar longamente por essa articulação – o que não pretendo fazer aqui. Opto por entender, correndo o risco de ser superficial, apenas que a forma poética do haiku, aí inserida, indique a ânsia de recuperar uma relação profunda com a natureza, expressa noutra forma de comunhão com o natural, como este ensaio procura expor. Nessa proposta de relação é que, por vezes, encena-se a tentativa de definir e recortar os contornos de um sujeito já indefinível:

É no meu hálito noite suada em vinho  
que te propago e me resvalo cavalo marinho  
e és o pólen inteiro quando te espalho  
pequeno retalho de mar por onde vou. (ALMEIDA, 2006, p. 21)

Já de partida, devo apontar que é um poema em primeira pessoa, como é recorrente nessa obra. Ressalto o caráter líquido e móvel das imagens que caracterizam as pessoas do discurso então constituídas, de maneira que seus contornos incertos transbordam até ao nível da sintaxe, deslocando as funções sintáticas, que, por sua vez, deslocam os sentidos e as características dessas pessoas, num processo contínuo. Configura-se, por consequência, um *tu* fluido em relação a um *eu* fluido, e então as demais relações – inclusive linguísticas – estão em transformação, por meios líquidos capazes de liquefazer a própria linguagem, sem deixar mesmo uma pontuação que as guie internamente: “pequeno retalho do mar por onde vou”. O hálito do sujeito propaga esse retrato incerto. Começa-se a delinear uma gama de pessoas informes e mutáveis que caracterizam o discurso de Catarina; mas ainda não comecei a falar de seus monstros. Focalizo antes o próprio sujeito, que, além de incerto, apresenta a aguda consciência de seu deslocamento – voluntário? – no mundo, como em “Não moro”:

Não moro não quero morar nunca.  
Habitoo nos campos casas da casa  
pluma de todos os úteros;  
Mordo à chuva a casca dos animais  
e já não sei se existo por baixo da pele  
se por baixo da penugem das aves que passam.  
Rocha por onde roçam anfíbios  
eu sou todos os anfíbios  
o dia nasce  
em nenhuma cama. (ALMEIDA, 2006, p. 18)

Para um sujeito que se entende desabrigado e sem referências – note-se que nem vírgulas cabem no primeiro verso – e que chega mesmo a afirmar que não quer abrigar-se, resta habitar os campos, o desabrigo, e nesse contato direto com o natural, nessa não-casa, procurar uma casa, um lugar-útero, em que possa se tornar forma, ganhar corpo, ser, ele mesmo, gerado. Mesmo nesse espaço, a incerteza continua a tornar indeterminadas as relações, seja no hibridismo de animais que têm casca como árvores, seja no lugar questionado da própria identidade, “e já não sei se existo por baixo da pele / se por baixo da penugem das aves que passam.”, ou mesmo na tomada para si de toda uma classe animal incorporada, “eu sou todos os anfíbios”, plural e fronteiro, um sujeito que transita entre terra e água. Se ao fim “o dia nasce / em nenhuma cama”, o desabrigo do amanhecer é o desfecho que toca o ponto de partida, “Não moro”. E o ciclo se perpetua.

Tal imagem do ponto de (re)encontro entre início e fim marca todo esse primeiro livro de Catarina. A coincidência de motivo entre o poema de abertura, “Crucial”, e o último poema do livro, “Prima nocte”, é mais um dado para esta constatação:

Meio-dia na boca.  
Um só toque entre mim  
e o poema:  
tanto porém o sangue  
da primeira vez. (ALMEIDA, 2006, p. 15)

Poema primeiro, “Crucial”, diante da possibilidade de aderência ao sujeito, logo traz um dado de desestruturação, um obstáculo, “(...) o sangue / da primeira vez.”. Este sangue pode ser entendido em sua *quantidade*, por ser *tanto* que traz um *porém*, ou em sua *qualidade*, como repleto de hesitação, que carrega em si o *porém*. Ao longo de *Prefloração*, a imagem da primeira relação sexual é retomada algumas vezes, em campo semântico, como com o termo *hímen*, que intitula um poema e é mencionado em outro, ou com o *sangue*, que é referido repetidamente. O poema de fechamento do livro, “Prima nocte”, menciona o sangramento como “Rito de passagem: / a seiva que arrisca por baixo dos lençóis / e que por baixo da saia é sangue e amoras” (ALMEIDA, 2006, p. 62) – na fundição *seiva-sangue-amoras*, decorre o ritual líquido. É o último poema do livro e ainda está na iniciação, mas agora o sujeito afirma: “Já não me dói o frio deste bosque” (p. 62).

Com o caráter circular do conjunto, sou levada a pensar na proximidade das palavras *prefloração* e *defloração*. Se em botânica seriam o início e o fim do processo de floração, devo concluir que, se início e fim encontram-se e aderem, possivelmente *Prefloração* contém dentro de si todo um processo de defloração, da queda das pétalas, sobretudo no sentido que isto figura, de *violação da virgindade*. É, portanto, um processo iniciático. Se a poesia é



busca da relação, é ali sexual e natural, uma primeira vez a ser sempre maturada, mas, talvez, nunca concluída: “Sangrámos em cada primeira vez.” (ALMEIDA, 2006, p. 50). A aproximação e a transformação compõem uma metamorfose na dimensão da palavra: a defloração dentro da prefloração e vice-versa, assim como “há um pessegueiro dentro do fruto” (ALMEIDA, 2006, p. 32). Percebo, ao ler outros poemas ali incluídos, que essa mutação das palavras ocorre largamente nos versos, como em “todas as conchas / todas as coxas celebradas.” (ALMEIDA, 2008, p. 11), em que a aproximação fonológica *coxa-concha* leva à transformação e aproximação semântica, à metamorfose; também a palavra consta como criatura mutável. Trata-se de uma poesia em que o ciclo natural, ou um movimento, desencadeia o erotismo e o líquido, que, por sua vez, serão os meios que possibilitam as metamorfoses, em diversos níveis, mutação, fusão, transfusão, troca.

O poema “Fusão” remonta esses processos metamórficos em alguns de seus alcances. Inicialmente, na transformação *paisagem-corpo-paisagem*, tanto de um vale que adquire fluidos humanos – femininos e cíclicos – determinados pela maturação de frutos, quanto na cintura que é igualmente encosta. São, no mínimo, *locus* bem insólitos, que chegam a remeter, mesmo em diferença, a relatos de bosques com fontes que dão mel ou de gigantes que se tornaram encostas – o que pode ser estranhamente familiar:

Quando as amoras estão maduras  
a menstruação corre no vale  
vinda do teu lado. A noite é uma ponte  
deitada sobre as margens da cintura:  
lugares de xisto onde repousam  
sombas de animais. (ALMEIDA, 2006, p. 34)

Na segunda parte do mesmo poema, a transformação ocorre entre os corpos das pessoas do discurso, um *eu* e um *tu*: “Por vezes os seios crescem-me no teu peito.” (ALMEIDA, 2006, p. 34). Em seguida a transferência atinge o ponto da absoluta identificação, “Todo o nosso corpo é flor mútua”, estado de espelhamento, erótico. Por fim, a fusão dá-se; ambas as pessoas tornam-se uma única, singular, “escultura que brotou do mesmo chão / imperfeita.” (p. 34). *Imperfeito*, devo lembrar, além de denotar *aquilo que apresenta defeitos*, tem também o sentido de *algo que não está concluído, o não acabado*.

Até agora, pessoas do discurso informes e cambiantes, imagens insólitas e fluidas, palavras mutáveis, vários elementos em conjunto conduzem este estudo a aproximar-se cada vez mais daquela que considero uma importante e profícua chave de leitura desses poemas. A poesia de Catarina Nunes de Almeida é geradora, em processo incessante, de um conjunto de criaturas – criações – inusitadas e extraordinárias, de modo que me arrisco

a entendê-la como uma linguagem que concebe *mirabilia*, que é mãe de espantos e prodígios. Daí também o estranhamento que acompanha a leitura; lidar com “a carnificação dos teus caules, ó cidade.” (ALMEIDA, 2008, p. 12); deparar-se com os estranhos contornos do parceiro amoroso, “cada parte do corpo: os pêlos / os pântanos as unhas encravadas” (ALMEIDA, 2008, p. 47); ver na aderência trazida pela relação sexual resultados bizarros, “fundindo-se dois a dois maleáveis / para serem um só réptil sem cor / (...) / antes de fossilizar em amor.” (ALMEIDA, 2006, p. 61).

Desde a Antiguidade uma lista de maravilhas, seres, lugares, fenômenos, é repassada e reconfigurada no imaginário de dadas épocas, e sobrevive tanto na via culta, literária, quanto na tradição oral; a raridade e a ruptura com a ordem conhecida da natureza conferem a algo a marca de *mirabilis*. Originada na tentativa de explicar a natureza, na incorporação, pelo pensamento antigo, de mitos científicos, conforme aponta Alberto Pimenta, depois seus elementos foram recuperados pela alegoria medieval (PIMENTA, 2005), quando chegaram, então, a atingir grande repercussão, com a circulação dos relatos de viagem. Posteriormente, com os descobrimentos, passou a ser parte do imaginário referente aos novos locais encontrados, e integrou alguns dos relatos de um Novo Mundo com fontes da juventude ou gigantes e dragões.

Maria Adelina Amorim, em “Viagem e *mirabilia*”, observa que Plínio, no século I d.C., já mencionava raças extraordinárias de humanos e de animais, pedras e fontes com propriedades inesperadas, ventos que fecundavam éguas, entre outros muitos fatos, seres, lugares, fenômenos admiráveis (AMORIM, 2002, p. 141). Muitos autores ao reler Plínio, ressignificaram essa *lista de maravilhas*. Vale mencionar Santo Isidoro de Sevilha, que dividiu as metamorfoses formadoras destes *portentos* em completas e incompletas, esta última quando os seres originados são híbridos, como aqueles que são formados por partes de mais de um animal, partes de animal somadas às de humano, ou mesmo pela soma dos sexos, como Andróginos e Hermafroditas (Cf. AMORIM, 2002, p. 144).

Minotauros, Centauros, Grifos, Faunos e mesmo toda uma sorte de humanos insolitamente formados – até deficiências e má formação congênita engrossavam a lista – são parte dessa série dessas metamorfoses tidas como imperfeitas. Na poesia de Catarina, a metamorfose está constantemente em curso, é inconclusa, e assim os seres formados, as imagens, as pessoas, as palavras, do mesmo modo como acreditava Santo Isidoro, surgem como híbridos; porém, mais importante do que a referência à *mirabilia* tradicional é, ali, a formação contínua de uma lista própria de maravilhas. Ler essa poesia torna imprescindível lidar com a imperfeição e a incompletude, mas sempre renova-

das. Tais transformações parecem ser referidas explicitamente no poema “Fábulas”:

Ainda uma palavra no labirinto ainda  
a carne crua na boca dos centauros;  
são assim as fábulas: os bandos partem  
e os flamingos esperam,  
as patas esmagando as penas que ficaram.  
Depois são as asas que poisam no dorso de outros animais  
são os campos que germinam nas entranhas das sementes  
e a terra que não morre de parto  
ainda que as flores nasçam siamesas. (ALMEIDA, 2006, p. 16)

No princípio é a palavra que busca encontrar-se, dentro de um labirinto. É importante reparar que esse verso de abertura é circular, e que a palavra está, também dentro dele, presa entre *ainda* e *ainda*, ou seja, em algum tempo. Além de ser uma palavra híbrida e deslocada, de estar num lugar normalmente atribuído ao Minotauro, é também carne crua – por excelência o alimento dos Centauros na mitologia grega. É palavra mastigada, alimento, carne híbrida que alimenta outra criatura híbrida, marcada pela violência de ser meio humano e meio equino. A partir dessa ingestão, deglutição, todo um processo é desencadeado. Primeiro uma viagem, um deslocamento, “os bandos partem”, paralela à espera dos flamingos, os que ficam. O momento de virada, *crucial*, de tempo e ação, localiza-se no sexto verso, “Depois são as asas que poisam no dorso de outros animais”. A imagem de asas que se desprendem e passarão a integrar o corpo de outro animal é a própria encenação do processo de metamorfose incompleta, formando animais inusitadamente alados. Desse poema, portanto, do deslocamento de seres da *mirabilia* tradicional, nascerão seres de uma *mirabilia* nova.

Interessa-me, especialmente, pensar essa *lista de maravilhas* na poesia de Catarina em confluência com a maneira como tal inventário começa a ser recuperado na Idade Média. Segundo Maria Adelina Amorim, a volta de um gosto pelo insólito, extraordinário e diferente, foi estabelecida em paralelo com o gradual desenvolvimento da cultura da viagem, desde o século XI, com a redescoberta do Oriente propiciada pelas condições das repúblicas marítimas, como Veneza, Pisa, Gênova, passando pelas missões de cunho religioso ou político do século XIII, que começaram a ser registradas em relatos, e pela viagem do veneziano Marco Polo à China, cujo registro teve larga circulação em manuscrito e, posteriormente, em versão impressa (AMORIM, 2002, p. 129-131).

Ela afirma ainda que uma longa recuperação, ressignificação e reestruturação desse conjunto acompanhou uma cada vez mais vasta literatura. Se muitos foram os viajantes que passaram a buscar nas paisagens exploradas aquelas raras e fascinantes *maravilhas, milagres, monstros, portentos, ostentos, prodígios*, que eram

“noções e conceitos usados no período medieval para referir, muitas vezes, o mesmo acontecimento” (AMORIM, 2002, p. 146), esta série de novidades passava a ser, por um lado, localizada em territórios desconhecidos e remotos, por outro lado, influenciavam o olhar daquele que acabava chegando a um destes locais e então *negociava* o que via com aquilo que deveria ter encontrado, metamorfoseava a observação dos povos e lugares não ocidentais com que se deparava em sua jornada, para dar-lhes um caráter maravilhoso. Mencionei de maneira bastante resumida – e com muitas lacunas – esse percurso, porque o que especialmente interessa na apreensão desse conjunto pelo imaginário medieval é a gradual identificação desse extraordinário com o *outro* e com o desconhecido:

Às raças fabulosas juntavam-se, em maravilhoso, os animais de todas as mitologias, híbridos de várias espécies, possuidores de segredos e poderes telúricos (...). Sereias, Hidras, Dragões, Quimeras e Grifos povoavam a imaginação que a *mirabilia* transformava em real. Centauros, Sagitários, Minotauros, Hipocentauros reduziam o homem à condição animal. No extremo da tabela ideológica, o monstro como a totalidade do Outro... Monstro, homem ou animal. *Quid iuris?* (AMORIM, 2002, p. 146)

Volto a pensar na poesia de Catarina Nunes de Almeida e torna-se viável, se o erotismo e o líquido são os meios que derretem, fundem, metamorfoseiam as imagens, as pessoas do discurso e o próprio discurso, então que o *outro* seja desde o parceiro sexual e o poema, até o próprio o leitor. Como uma criatura desconhecida, esse outro deve ser também insólito, inusitado, pertencente à *mirabilia*. Mas essa relação é mais complexa ainda, posto que *eu* e *tu* cambiam, trocam seus fragmentos e suas identidades, confundem-se, transformam-se, por vezes fundem-se:

Ceguei mais perto –  
 apenas te restava um fragmento de selva  
 preso numa das patas.  
 Nenhuma pele nenhuma língua  
 nem a lama de que fui homem  
 e fui antílope:  
 – O que fazes dentro de mim?  
 – Vim morrer em casa. (ALMEIDA, 2006, p. 58)

A apresentação desse *tu*, pela aproximação, inicialmente propicia encontrá-lo como um estranho ser, com patas e vestígio de selva. A imperfeição do outro é aumentada pela subtração de atributos humanos pertencentes ao sujeito, pele, língua, ele é um ser em falta. Mas também é subtraído de predicados que foram forma no passado para o próprio sujeito, “nem a lama de que fui homem / e fui antílope”, o que indica tanto que o sujeito já sofreu transformações quanto o fato deste procurar no outro indícios de si mesmo, de tentar definir sua formação pela (de)

formação do outro, sua identidade pelo encontro. Por fim, uma estrutura dialogada adentra o poema, que também se transforma em dramatização, e as falas dessas duas pessoas, tornadas então personagens, apontam o espaço em que ocorre o encontro: dentro do próprio sujeito, a casa do outro.

Isto indica que nessa relação, lingüística e erótica, o sujeito se coloca em questão, assim como coloca o outro em questão, questionando, por consequência, a própria linguagem; todos averiguados em suas limitações e fronteiras possíveis, para marcar que a palavra e as identidades, assim como o Minotauro no labirinto, são “bichos” híbridos, imperfeitos e em movimento, que nascem de reformulações, aproveitamentos, histórias, etimologias. A poesia de Catarina monta sua lista de espantos, para encontrar naquilo que cunha o seu próprio sentido, apesar de qualquer etimologia:

Se me disserem que todas as estradas  
vão dar à cidade antiga  
eu sigo por onde não há caminho.  
O meu corpo é um caule sem chão nem raiz  
só de patas; à mercê dos caules  
que me amarram os cabelos (...) (ALMEIDA, 2006, p. 19)

Estes primeiros versos do poema “Êxodo” declaram uma vontade de não seguir o fluxo comum. Se todos os caminhos levariam a uma *Roma*, ao que é *centro* e *central*, então é preciso embrenhar-se pelo desconhecido, para alcançar o que não está previsto, porque o próprio sujeito é também um corpo inesperado, um mesclado caule sem raiz, com patas e cabelos presos por caules, o que mostra que não está enraizado a uma terra e, por outro lado, exige que tenha seu próprio percurso. Na segunda estrofe, uma importante identificação se dá, “Se me disserem que todas as estradas / vão dar à cidade antiga / eu sigo pelo poema” (ALMEIDA, 2006, p. 19), a consciência de ser a poesia o lugar de embrenhar-se por novas trilhas fica evidente.

Abro parênteses bem relevantes, neste ponto, para comentar um verso deste mesmo poema, “A cama tem as colinas que lhe dou”, que me envia à epígrafe geral do primeiro livro de Catarina N. de Almeida, uma citação de apenas dois versos do poeta chileno Vicente Huidobro, “Por qué cantáis lá rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema;”, que fazem, contudo, parte de um poema mais extenso intitulado “*Arte Poética*”. Se fosse apenas pelo trecho utilizado, não ficaria tão clara a ideia ali subjacente acerca da faculdade criadora do poeta. A esse respeito, lembro que ele tem ainda um manifesto divulgador do *Creacionismo*, influenciado pelos então recentes movimentos europeus do início do século XX, e que buscava a seu modo algo novo; além disto ele conta com diversos poemas que reforçam a postura daquele movimento, dentre os quais este que foi citado pela autora é um dos mais representativos.

O entendimento da poesia como um novo lugar, um novo território em que o poeta atua como um todo poderoso criador, ganha força com outro verso da “Arte poética” de Huidobro: “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;” (HUIDOBRO, 1991, p. 176). Ao final do mesmo poema, define um papel: “El poeta es un pequeño Dios.” (p. 176). Vale mencionar tais versos aqui, principalmente, como uma influência mapeada pela própria Catarina de Almeida, mas também pela proximidade de outros versos do poeta chileno com alguns dela, como este mencionado: “A cama tem as colinas que lhe dou”. Um trecho de um poema de Huidobro diz: “O mundo (...) / Me entra pela boca e sai / Em insetos celestes ou nuvens de palavras pelos / poros” (HUIDOBRO, 1991, p. 79). Reconheces?

Em Huidobro fica evidente o poder conferido a um sujeito dentro daquele espaço, e mais, a identificação do sujeito com o poeta, porém, na poesia dessa autora, tendo em vista toda a leitura aqui já desenvolvida, é imprescindível entender que estes papéis surgem em formações muito mais complexas, já que nem o sujeito tem ali ao certo contornos estabelecidos, e as pessoas trocam-se, permutam-se. Consequentemente, o poder criador, e sobretudo procriador, está muito mais na liquidez e no erotismo do meio ali instituído, ou seja, na linguagem, assim como “A água dos oceanos é a mãe de todos os monstros”, na frase de Plínio.

Devo apontar que *água, mar e mãe* são recorrentes em seus poemas. Catarina é portuguesa e uma poeta leitora da literatura e da cultura de seu país. Criticamente reestrutura e confere novos sentidos, metamorfoseando também os símbolos de uma tradição – e *Prefloração* é dedicado “Para a minha mãe”. Da relação problemática com a mãe metaforicamente também começou Portugal e teve início o desenvolvimento de um “imaginário nacional doente – e estigmatizado pelo pecado como marca da instância do feminino na cultura”, como recorda Jorge Fernandes da Silveira, estigma que abriu espaço no *livro de fundação* daquela civilização a toda uma genealogia de mães onde “o sensual era maior” (SILVEIRA, 2000, p. 76-77).

Uma série de poetas portugueses do século XX brilhantemente criticou, transformou, inverteu ou sensualizou de maneira positiva essa marca. No caso da poesia de Catarina, do início do século XXI, nenhum pecado habita o corpo da mulher, apesar de a figura da mãe ainda estremecer por sua própria condição. Em relação ao corpo feminino, trata-se, na verdade, de um corpo *com* feminino, para ser mais (im)precisa ao abordar algo que não se completa propriamente e cujas formas podem estar espalhadas na natureza, “(...) meus seios abertos em cada romã.” (ALMEIDA, 2006, p. 19), ou mesmo num mutável corpo amante, “Por vezes os seios crescem-me no teu peito” (ALMEIDA, 2006, p. 34), ou que podem ser matéria a que se fundem partes de animais e plantas, que engole e digere elementos. Cabem, por outro lado,

nesses contornos de corpos – e pessoas do discurso – água, mar e toda uma sorte de imagens líquidas, invertendo a lógica do que está dentro de que: “O mar coube-lhe inteiro no corpo e o corpo / coube-lhe inteiro nesse outro –” (ALMEIDA, 2006, p. 30). Também a água é sujeita à metamorfose quando inserida nesse meio transformador:

Reconheces esta água para onde cais?  
Água em estado redondo lívido –  
crispam-lhe as espumas as plumas mornas no colchão.  
Por baixo de ti corre um rendilhado de luas maternas.  
Nenhuma propriedade básica se aplica:  
incolor indolor inodoro não é  
o corpo para onde cais. (...) (ALMEIDA, 2008, p. 11)

Esta imagem de uma água miraculosamente diferente abre o segundo livro da autora, *A metamorfose das plantas dos pés*, e de modo paradoxal, é perguntado, logo de início, se é reconhecível a um *tu*. Trata-se de uma água transferida para o espaço que, nessa poesia, é especialmente erotizado, o do colchão. Ali é onde a água é subtraída de suas propriedades e ganha cor, odor, dor. Entra-se para outra água, ressalta o poema, água que é corpo e está no colchão. É, todavia, um corpo que tem dor, ainda é parte da defloração contínua. Ressalto que *dor*, *medo*, *hesitação* e até mesmo algum *espanto* por vezes participam do lugar do feminino. Nesse mesmo viés está a maternidade surpreendente de um poema desse mesmo livro:

O musgo que corria pela casa  
já não era um animal calado  
calejado pelos precipícios.  
Tinha feições humanas  
era um musgo trágico-marítimo  
um musgo para o mundo triste  
e tu tremias quando te chamava  
mãe. (ALMEIDA, 2008, p. 17)

Das criaturas monstruosas e extraordinárias dessa poesia, este “musgo que corria pela casa” é, sem dúvida, o mais significativo no que diz respeito à própria criação, porque é, provavelmente, o único diretamente colocado no papel de filho. *Criança-musgo*, da qual posso pensar que, se *musgo* em botânica se caracteriza por crescer em ambientes sombrios e úmidos, também essa casa pela qual tal ser espalha suas radículas é repleta de sombra, é um mundo triste. Lembro-me agora de versos de Luiza Neto Jorge, “Povoadas estão as salas / por crias não humanas / roedoras criaturas (...)”, em que o poeta é que se encontra no lugar do animal, “(...) animal longo / desde a infância” (p. 59), mas se coloca na situação de outro, de incômodo com aquelas crias, de reconhecer-se como tormento para o mundo ao alçar sua pata sobre este.

Em Catarina, leitora indubitável de Luiza – e de Fiana, de Sophia, de Eugénio e muitos outros que ali ecoam – o mundo é que alça sua pata de tristeza sobre aquela cria. O musgo “já não era um animal calado”, já não apenas um *roedor*, o que indica que teve ou tem ainda a condição animal, mas agora somada à faculdade de falar. Um monstrinho híbrido falante é montado e logo acrescido de feições humanas, que aumentam ainda mais o estranhamento diante dele. O verso que se segue acrescenta, “era um musgo trágico-marítimo”, o que dota tal cria informe do peso terrível de uma tradição, uma herança de naufrágios ou fracassos, um legado de tristeza, em meio a um mundo triste, de uma casa soturna e úmida, e diante de uma mãe que estremece perante o seu chamado.

O animal “calejado pelos precipícios” pode tanto ser aquele que já caiu demais – e *aprendeu a cair* “sobre os vários solos” (JORGE, 2008, p. 64) – ou pode ser aquele que dobrou cabos, rochas, antes intransponíveis. Porém o espanto da mãe parece ainda perguntar: se “Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor” (PESSOA, 1998, p. 64), depois de dobrados os precipícios, por que ainda a dolorosa herança? Uma leitura da tradição pode ter caminhos interessantes; ainda calejado, o filho pode tornar-se mais um monstro informe e triste dentro de casa do que um forte e bravo herói que corre à aventura.

O lugar da mãe, por sua vez, que é encenado na segunda pessoa do singular, é também um ponto de reflexão dessa cultura, assim como do papel da mulher diante da maternidade, mas é ainda, não posso deixar de sublinhar, meditação sobre a própria criação poética, sobre o papel do poeta e sobre o estranhamento em relação à sua linguagem. Nesse livro dividido em três partes rigorosamente iguais, chamadas de capítulos e com onze poemas em cada uma, que, assim sendo, ao contrário do desenho circular do livro anterior, marca um caminho, um enredo, mencionadamente da *metamorfose* à *descoberta*, esse estranho filho não é devorado. A ameaça à sua genitora está em dar continuidade à herança de tragédia e tristeza, e sua presença é apavorante porque expõe à mãe ser ela mesma também a transmissora de um legado de infelicidade.

Mas se o filho não é devorado ali, muito é devorado *nos* e *pelos* poemas. Luís Maffei, em resenha ao segundo livro da autora, ao mencionar “o estranho poema-dedicatória que o abre: ‘Ao Vesúvio/ que me engoliu (p. 6)’, aponta que este resume uma necessidade de estar dentro, “de também ser metido nele, engolido”; para ler esta poesia, deve-se cair “Uma boca muito aberta” adentro (MAFFEI, 2009). Esta é a cama, a lava ou a *água para onde cai* o leitor, a linguagem, e versos e imagens de outros poetas, a serem derretidos e forjados, mas onde já está lá o sujeito, dissolvido, para, a seguir, ser fundido com algo que lhe é o



outro. Nessa boca muito aberta fundem-se filho e natureza, mãe e língua, poema e amante, sujeito e leitor, todos se permutam, copulam em significante e significado. É uma poesia que parece dizer todo o tempo que poema existe para colocar em relação e, assim, inevitavelmente colocar em xeque.

Ergues a língua no campo de batalha  
o escudo vermelho com que amparas a minha fome.

Se a noite está velha  
deixa-me devorar a face onde íamos.  
Quero para mim todas as rugas. (ALMEIDA, 2008, p. 42)

De uma identidade definida, dessa vez pela linhagem masculina, por uma genealogia de batalhas, por armas e barões a serem depois celebrados em estandartes e poemas, reconheço a espada de “O Conde D. Henrique”, de *Mensagem*, “Ergueste-a, e fez-se” (PESSOA, 1999, p. 25), e a *Excalibur* erguida por “Nunálvares Pereira” (p. 41), ou “A benção como espada” de “D. Afonso Henriques” (p. 27). No poema de Catarina Nunes de Almeida, o combatente é agora transferido para um novo campo de batalha, o da relação. A marca que a erotiza é, sobretudo, a polissemia do termo *língua*, jogada em seus sentidos de órgão da cavidade bucal, de articulação, de linguagem, de idioma. No campo que se delinea estão, de um lado, o *outro* que ergue a língua, em posição de defesa posto que ergue um *escudo* – não mais a espada – e, do lado oposto, a *fome* devoradora de um sujeito, a ser apaziguada. Se a relação de guerra é historicamente definidora do território e da identidade nacionais, a relação erótica passa a ser, então, definidora do espaço e do formato do corpo, assim como das identidades pessoais, e, por extensão, pela amplitude do termo língua, do fazer poético e até mesmo da possibilidade de comunicação.

Nessa poesia, a relação erótica como possibilidade de lidar com o outro permite as metamorfoses, fusões, permuta de formas e de papéis, sempre em curso; é assim responsável por um grande questionamento ali presente, o de identidades, contornos, fronteiras e limitações, *do e no* discurso – ou discursos. Na mesma direção, o impulso de devorar, mastigar, deglutir, engolir, por vezes ocorre paralelamente, como mais uma via de absorção e reformulação, uma espécie de antropofagia, ou *fagia* generalizada. Ao fim do poema, o sujeito afirma “Quero para mim todas as rugas” e fica explícita a vontade de ingerir a face velha da noite, e tomar para si seus atributos, comer a tradição, a história, a literatura e adquirir para si as rugas, suas marcas do tempo, assim como as ondulações de um corpo mutável, incompleto, sinuoso, ou os sulcos de ser esta uma poesia que se quer plena de meandros. Como mediador, o outro no campo de batalha aplaca essa fome imensa com sua única arma de defesa, que ergue.

**Abstract**

The present essay aims at introducing the Catarina Nunes de Almeida's poetry works by showing some of the important features on her two published books, from 2006 and 2008. Therefore, it focus on the metamorphosis process on multiple levels of this new Portuguese poet's language. Observing the erotism and water as they develop the changes, it also searches for establishing relations between her poems and a list of mirabilia, at the same time that it intends to show a few of the Portuguese cultural tradition it is proposed.

**Keywords:** Catarina Nunes de Almeida. Language metamorphosis. Mirabilia. Twenty-First Century Portuguese Poetry.

**Referências**

- ALMEIDA, C. N. de. *A metamorfose das plantas dos pés*. Porto: Deriva, 2008.
- . *Prefloração*. Vila Nova de Famaliacão: Quasi, 2006.
- AMORIM, M. A. *Viagem e mirabilia: monstros, espantos e prodígios*. In: CRISTÓVÃO, F. *Condicionantes culturais da literatura de viagens*. Coimbra: Almedina, 2002.
- HUIDOBRO, V. *Altazor e outros poemas*. Ed. bilíngue. Trad. António Risério e Paulo C. Souza. São Paulo: Art, 1991.
- JORGE, L. N. *19 recantos e outros poemas*. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MAFFEI, L. Uma boca muito aberta. *Revista Pequena morte*. Rio de Janeiro, n. 14, out.-nov. 2008. Disponível em <<http://pequenamorte.com/2008/11/14-na-14/>>. Acesso em 20 de junho, 2009.
- PESSOA, F. *Mensagem*. Org. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIMENTA, A. s.v. "Mirabilia". In: CEIA, C. (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. 2005. Acesso em 10 de junho, 2009.
- SILVEIRA, J. F. da. O amor cru: Herberto Helder e Camões ou as duas mães. In: ---. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

# Imaginário e representação na memória coletiva das vozes em latim dos benditos populares

Lucrécio Araújo de Sá Júnior

Recebido 20, set. 2009 / Aprovado 25, out. 2009

## Resumo

*Este estudo reflete sobre a interação social através das vozes que entoam o canto popular religioso denominado bendito. Essa perspectiva encontra em Bakhtin orientação teórica para análise, uma vez que o referido autor vincula as interações verbais às interações sociais mais amplas, relacionando a noção de "interação" não apenas com as situações face a face, mas às situações enunciativas, aos processos dialógicos. Assim, a concepção de linguagem como comunicação social aqui ultrapassa o âmbito meramente pessoal, ultrapassa o conceito psicológico de sujeito, voltando-se para os mecanismos de constituição e determinação das condutas humanas, que estão baseadas nas condições materiais e ideológicas de vida em sociedade.*

**Palavras-chave:** *Interação. Performance. Memória. Benditos.*

## Enquadramento

A linguagem manifestada nas tradições orais populares configura modos de dizer e fazer coletivos. No campo das tradições religiosas, os benditos são, assim, signos linguísticos cujo significado e sentido envolvem os sentimentos, as emoções, as crenças e os valores de todo um grupo; são cantos que foram se desenvolvendo de forma periférica, longe dos centros eclesiais; orações cantadas e moldadas seguindo práticas e representações populares que adquirem as mais variadas manifestações.

Os *elementos naturais* são o núcleo duro da linguagem persuasiva, representativa e discursiva dos benditos populares; as estruturas segundo as quais o sagrado se constitui. No exame da 'morfologia do sagrado' (ELIADE, 2002), é possível compreender que nos benditos a estruturação da linguagem discursiva, persuasiva e documental se revela no sentido exato dos níveis cósmicos. Os cantos se constituem estruturas autônomas, revelando uma série de modalidades complementares e integráveis com a natureza, com a ciclicidade temporal, com a calendariização agrícola. Os benditos revelam, nesse sentido, símbolos do sagrado. Nessa linguagem, também assinalam as *hierofanias* biológicas. Os ritos Lunares, por exemplo, denunciam a força expressiva da sexualidade.

Na constituição dos benditos temos Hinos Litúrgicos, Laudainhas, Incelenças, Cantos de Martírios, Cantos do Calvário, Canto das almas, Orações cotidianas, Orações para acompanhamento da Missa, Orações penitenciais, Orações da Paixão, Encomendações e compósitos vários: Folia de Reis, Folia do Espírito Santo, Cantos de beijar, Ofícios, entre tantos outros gêneros. Através do estudo de campo e da pesquisa documental, foi possível ter um quadro bastante exemplar dos benditos utilizados pelo povo e sua pertença em espaços geográficos diversificados. Os dados revelam a existência de cantos em português e em latim. Os benditos em português têm várias funções: para lamentações; peditórios; invocações; para beijar o santo; para coroação de Nossa Senhora; para encerramento das festividades; para celebrar os dias de festas, como o dia das mães; para a folia de reis; festas de padroeiros. Os benditos em latim fazem parte de novenas e procissões e servem para dar ao rito um ar de solenidade. Funcionam como cantos de invocação, penitência e louvação solene.

Desde 2005, iniciei as pesquisas para minha tese de doutoramento relacionada ao estudo dos benditos populares. Com o objetivo básico de desenvolver uma análise sobre a linguagem nas *performances* e manifestações culturais coletivas, meu método de investigação tinha como hipótese a concepção de linguagem como forma de ação em um contexto social específico. Assim, é que pretendia analisar os benditos à luz da concepção dos "jogos

de linguagem” para formular questões sobre as manifestações culturais que estariam em ação numa dada sociedade. Daí surgiu um problema substancial: ora já se sabia, pelo menos *a priori*, que o canto surge na tentativa popular de encontrar respostas satisfatórias para as suas perguntas fundamentais sobre o processo de existência, vida e morte. Mas qual o fundamento e a força discursiva do latim manifestado na voz de trabalhadores rurais, agricultores, donas de casa, pescadores, vaqueiros?

À prosódia do latim cantando por falantes (em sua maioria, não escolarizados) de português nas camadas populares, as pesquisas revelaram um quadro bastante exemplar do canto em espaços geográficos diversificados. Vejamos uma síntese:

Cantos em latim encontrados no Processo de Nomadismo das vozes							
	BRASIL				PORTUGAL		
	Poço de José de Moura	João Pessoa	Vale do Jequitinhonha	Florianópolis	Lisboa	Bragança	Miranda do Douro
Kirie Eleison	x	x	X	x	x	x	x
Ladainha de Nossa Senhora	x	x	X		x	x	x
Agnus Dei	x	x	X	x	x	x	x
Tota Pulcra	x		X	x	x	x	x
Veni	x	x	X	x	x	x	x
Canto de Verônica: Oh vos omnes				x	x	x	x
Tantum ergo	x		X		x	x	x

Tabela 1. Cantos em latim encontrados no processo de nomadismo das vozes

O quadro acima apresenta benditos nos lugares em que a pesquisa de campo foi realizada, embora a pesquisa documental tenha mostrado resultados que permitem afirmar ser o canto em latim a música que anima as festividades populares mundo afora, resultado do processo civilizatório *crístocêntrico*. Muitos dos cantares oficiais desenvolvidos nas igrejas e mosteiros foram assimilados pelo povo através da escuta. Esses cantos passaram a constituir ritos não oficiais criados no espaço doméstico. Alfredo Bosi (1992) comenta uma cerimônia religiosa a que assistiu na noite de Santo Antônio no ano de 1975, numa festa de honra ao padroeiro na Grande São Paulo.

A capelinha, que ainda lá está, ergue-se a uns cem metros da via Raposo Tavares, naquele estirão onde a estrada sobe de Vargem Grande. Ou, com maior justeza, fica na Vila Camargo, no quintal da Casa de Nhá-Leonor [...] Nhá-Leonor oferecia então o churrasco de um boi que mandava matar todo ano para cumprir promessa feita ao santo. Pelas dez horas chegou o capelão, que não é, como sabe, um padre (a dona da casa já tinha brigado, fazia tempo, com os padres irlandeses de Cotia,

modernos demais para o seu gosto), mas, no caso, um gordo cinquentão de tez rosada e olhinhos sorridentes que vinha de São Roque acompanhado de dois rapazes mais uma preta magra de meia idade. O capelão se postou com seus acólitos junto ao altazinho azul cheio de estrelas de purpurina e deu começo à reza puxando um terço alto e forte. Os fiéis, quase todos mulatos de pé no chão e tresandando a pinga [...]. Ia a coisa assim bonita e simples, até que, recitadas as cinco dezenas de ave-marias e os seus padre-nossos, chegou a hora do remate com o canto da Salve Rainha [...] aqueles caboclos que eu via moujerando de serventes nas obras do bairro estavam agora ali acaipirando lindamente a poesia medieval do responso:

“Espécuo justiça” – ora pro nobis

(Speculum justitiae)

“Sedi sapiença” – ora pro nobis

(Sedes sapientiae)

“Rosa mistia” – ora pro nobis

(Rosa mística)

“Domus aura” – ora pro nobis

(Domus aura)

[...] quando sai da capela perguntei ao mestre de reza quem lhe ensinara o ofício. Respondeu-me que seu pai [...] (BOSI, 1992, p. 49).

Para Bosi, a falta de um padre e a presença do capelão singularmente anacrônico ressalta a autonomia do culto popular face à hierarquia oficial. A fusão do latim litúrgico medieval entoado junto à música de viola caipira, assim como toda a teatralidade do rito, denunciam que no catolicismo apresentam-se extremos.

Nos ritos populares as narrativas mitológicas permitem classificar, organizar, reproduzir imperativos e interditos, regras e leis, ordens e transgressões. Os deuses do povo podem distinguir-se mais ou menos dos deuses oficiais da Igreja (BRANDÃO, 1980). Num sutil processo de resistência, muitos cultos dos santos, romarias, festas aldeãs, crenças várias, perduram até hoje unidas a cosmovisões várias.

O catolicismo, na prática, não é um sistema monolítico, mas um complexo de crenças, de mitos e de cultos, eruditos ou populares, impostos pelas teologias, mas também inventados pelo povo. A complexidade de uma resposta conclusiva sobre a origem popular dos enunciados em latim traz, contudo, outros pontos polêmicos. Com a tentativa de tentar fazer um mapeamento das práticas litúrgicas populares, a Igreja da América Latina criou o CEHILA - Centro de Estudos Históricos da Igreja na América Latina (HAUCK *et al.*, 1992; HOORNAERT *et al.*, 1992). Estudos realizados por esse Centro mostram, de fato, que existem cantos em latim espalhados mundo afora. Mas, na opinião dos pesquisadores, esse latim popular é desprovido de

nexo lógico-causal, uma vez que o canto fazia parte de ritos que há muito deixaram de ser exercidos oficialmente pela Igreja.

Observando as recolhas da pesquisa e as entrevistas de campo por mim realizadas, é possível afirmar que os benditos revelam, dentro da sociedade em que tomam parte, o caráter mítico-poético no plano do agir coletivamente. Com o canto religioso se realizam muitas tarefas diferentes. O canto é uma ferramenta linguística, concebida e procurada na medida em que os indivíduos põem em prática o imaginário social.

Como podemos perceber na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, a concepção dialógico-discursiva de interação desenvolvida por Bakhtin parte de suas condições materiais de produção e leva em conta fatores de significação verbais e não-verbais concebidos discursivamente, isto é, constituídos a partir dos mecanismos e das condições de produção que os mobilizam. Para Bakhtin, lembremos, a língua “constitui um processo de evolução ininterrupto, que se realiza através da interação verbal social dos locutores” e o produto desta interação, a enunciação, tem “uma estrutura puramente social, dada pela situação histórica mais imediata em que se encontram os interlocutores” (BAKHTIN, 1981, p. 127).

### **1. Do arquivamento em memória: “o latim na boca do povo”**

Dos cantos sacros em latim que culminaram nos benditos populares, temos: o *Kirie Eleison*, a *Ladainha de Nossa Senhora*, o *Agnus Dei*, o *Tota Pulcra*, o *Veni*, o *Tantum ergo* e o Canto de Verônica: *Oh vos omnes*. Entre tantas obras que pesquisei na Torre do Tombo, é relevante destacar que esses cantos faziam parte de um processo de livre circulação, textos estereotipados, que em um momento histórico foram transmitidos de forma relativamente estável, constante.

A transmissão cultural e seu próprio desenvolvimento podem ser bem analisados, se levadas em consideração as informações de cunho social contidas nas expressões proverbiais do canto. Nas obras pesquisadas, o *Kirie* e o *Agnus* faziam parte das grandes celebrações como cantos de invocação; a *Ladainha de Nossa Senhora*, como parte indispensável das celebrações à mãe de Jesus, no advento, na epifania, no Natal e também nas celebrações de *Réquiem*; o *Veni* e o *Tantum ergo*, por serem hinos de invocação e adoração do Santíssimo, constituíam os Ofícios; O canto de Verônica, nas celebrações da Quaresma e da Semana Santa, principalmente na Sexta-feira da Paixão.

Em sentido textual, o canto possui, contudo, alguns níveis de estruturação, sobre os quais podemos rapidamente discorrer. Do ponto de vista de sua estruturação fônica, apresenta uma entonação, ritmo e métrica próprios; faz uso frequente de aliterações, assonâncias e rimas, com uma estruturação rítmica binária, no caso de boa parte dos dísticos medievais rimados.

Apresentamos, a seguir, algumas observações de ordem geral, que, a nosso ver, constituem os mecanismos de arquivamento do latim em memória:

a) Predileção por dísticos

*Regina prophetaru(m)*  
*Regina apostoloru(m)*

b) Utilização dos sufixos para criação de efeito sonoro

*Virgo prudentissima!*  
*Mater clementissima!*

c) Emprego de nomes próprios para simbolizar determinada característica iconográfica

*Sancta Maria*  
*Regina Angelorum*  
*Mater Christie*  
*Christie Eleison*

d) Palavras clássicas com significado cognato

*Tantum ergo Sacramentum*  
*Sancta Trinitas*  
*Filii, redemptor mundi, Deus*  
*Christe, exaudi nos*  
*Mater Christi*  
*Mater divina gratiae*  
*Mater purissima*  
*Mater castissima*

e) Designativos de posição social

*Regina angelorum*  
*Regina patriarcharum*  
*Regina prophetarum*  
*Regina apostolorum*  
*Regina martyrium*  
*Regina confessorum*  
*Regina virginum*

f) Emprego da repetição

*Virgo prudentissima*  
*Virgo veneranda*  
*Virgo praedicanda*  
*Virgo potens*



*Virgo clemens*

*Virgo fidelis*

Adotando esse ponto de vista, o conceito de situação da performance engloba: a) a sensibilidade existencial ligada aos fatos no mundo, a qual, ao emitir-se um enunciado, pode ser avaliada em termos de referência; b) a situação elaborada no processo de constituição e representação das identidades, que constitui o ponto de ligação entre o texto em latim e a prática cotidiana. É nesse sentido que se pode afirmar que a linguagem do canto é constitutiva das próprias possibilidades de significação.

## 2. Sobre a performance do canto

Enquanto enunciação, a linguagem do canto só se torna inteligível dada a sua função poética. Nessa acepção, o sentido literal das palavras não é suficiente para explicar o que o intérprete quer significar. A esse respeito, Socorro Moura, 56 anos diz, *só sei que estou cantando porque o nome é ladainha, mais não sei o que significa*. Da mesma maneira, Filomena Braz, 84 anos, depois de recitar toda a ladainha, retirando os versos da memória sem saltar nenhuma estrofe, fala: *eu aprendi com mamãe, mamãe cantava e eu cantava também, mas num vou dizer que sei, porque num sei!* (...)

Na prática ritual o sentido de um bendito liga-se à ontologia do perceptivo e se designa como objeto de apreensão sensível inicial e totalizante do real, subjacente a toda diferenciação sensorial, a toda tomada de posse cognitiva da parte de quem está engajado no espaço do canto. Mesmo sem ter conhecimento literal do que dizem na reza, as intérpretes dão instrução para a realização do canto:

- (1) Não sei traduzir nada em latim! Ouvi e aprendi. Mas, eu não sei nada, nada de latim. Eu não entendo o que seja, mas pra mim aquela crença que eu tenho no santo, eu acho que é alguma coisa referente ao santo, é alguma coisa... nem sei explicar. (...) O início da novena q'era o kirie, aí cantava a ladainha e depois da ladainha cantava o agnus dei. Aí cantava sempre outro hinos conforme a novena, se fosse de santo a música era referente ao santo, se fosse de santa, aí era louvando a Maria. (Socorro Moura, 56 anos)

A interpretação dos benditos é determinada, ela própria, pela estrutura e pelos valores da sociedade da qual é expressão, e também pelo que podemos denominar de "identidade" nesta sociedade, bem como pela memória e pelo imaginário, mecanismos que ativam a uniformidade de competências postas em questão, a partir da constatação da existência dos papéis linguísticos dos intérpretes e dos ouvintes, do que representam socialmente. A esse respeito, a informante diz

- (2) Cada hino tem uma música diferente. Porque tem vários hinos, né! São ritmos diferente... sua melodia, né. Principalmente a das santas. Os santos não. O Hino é um só. Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Nossa Senhora da Conceição. Que a gente comemora mais aqui são essas santas. Olhe, um como Santo Antonio, já tem o hino dele. São Geraldo que é um Hino já apropriado só pra ele mesmo. Aí as músicas já são diferente. (Socorro Moura, 56 anos)

As palavras acima são de uma informante da cidade de Poço de José de Moura/PB. Nesta comunidade a 'Ladainha' faz parte dos novenários e procissões a Nossa Senhora. As funções são inúmeras e variam bastante na sua forma. O canto pode ser entoado em forma de louvação solene, e também em forma de lamentações e penitências. A letra do canto é sempre a mesma, porém há muitas variações nas melodias. Denominadas por 'sol-fas', as melodias são específicas para o dia das mães, para o mês de maio, para os dias 13 dos meses em que se celebra a aparição da Santa, para a coroação. No imaginário social desta comunidade, a interpretação do canto apresenta Nossa Senhora com os antagonismos que lhe são próprios: mulher e santa, virgem e mãe. O canto alude à pureza, à castidade, à beleza feminina e ao poder da mulher. Em suas variações, acompanham todas as iconografias marianas: sossego, bom parto, piedade, dores, socorro, cabeça, bom conselho, boa ventura, concepção, candeias, etc. Nos rituais, junto às ladainhas surgem outros cantos em português, geralmente: o *Avé*, *Avé Maria*, *A treze de maio*, *Tudo darei só por Maria*, entre outros.

Originada na procissão de rogações e de penitência praticada em Roma desde o século VI, a Ladainha, tal como hoje, já incluía as invocações iniciais *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Christe audi nos*, *Christe exaudi nos*. Nos ritos da comunidade do alto sertão paraibano, porém, essas seções sofrem alterações funcionais e estéticas. A Ladainha em si mesma considera apenas a terceira parte, inicia-se, respectivamente, pelas palavras *Sancta*, *Maria*, *Santa Dei Genitrix*, enquanto que o *Kirie*, o *Agnus* e o *Veni* constituem invocações irregulares, autônomas e não integrados diretamente da Ladainha. O *Veni*, por exemplo, faz parte dos ritos solenes do Novenário do Sagrado Coração de Jesus. A Ladainha é cantada durante os trinta e um dias do novenário do mês de maio. Ressalte-se que esse uso diário foi o que motivou os intérpretes locais a desenvolverem várias melodias para o mesmo texto, razão pela qual, como já dito, há um impressionante número de *sol-fas*.

Existe uma variedade de maneiras para inserir a Ladainha nos cultos. Nas manifestações populares de Poço de José de Moura, o *Kirie* e o *Agnus* são cantos separados, embora entoados

antes e depois da Ladainha. Quando realizados no novenário, eles não estão presos à Ladainha, podendo ser cantados em ocasiões diversas, como nas procissões, ou no Dia de Finados. Assim como nas celebrações do novenário de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro (em Poço de José de Moura/PB), apresenta-se a estrutura do texto a seguir:

Veni Creator Spiritus,  
Mentes tuorum visita,  
Imple superna gratia,  
Quae tu creasti, pectora.

Qui diceris Paraclitus,  
Altissimi donum Dei,  
Fons vivus, ignis, caritas,  
Et spiritalis unctio.

Kyrie, eleison.  
Christe, eleison.  
Kyrie, eleison.  
Christe, audi nos  
Christe, exaudi nos  
Pater de caelis Deus, miserere nobis.  
Fili redemptor mundi, Deus,  
Spiritus Sancte, Deus,

Sancta Maria,  
Sancta Dei genitrix,  
Sancta Virgo Vigenum, ora pro nobis  
Mater Christi, ora pro nobis, ora pro nobis  
Mater divinae gratiae,  
Mater purrissima,  
Mater castissima, ora pro nobis  
Mater inviolata, ora pro nobis  
Mater intemerata,  
Mater amabilis,  
Mater admirabilis, ora pro nobis  
Mater boni consilii, ora pro nobis  
Mater creatoris,  
Mater salvatoris,  
Virgo pridentissima, ora pro nobis  
Virgo veneranda, ora pro nobis  
Virgo predicanda,  
Virgo potens,  
Virgo clemens, ora pro nobis  
Virgo Fidelis, ora pro nobis  
Speculum justitiae,  
Sedes sapientiae,  
Vas spirituale, ora pro nobis  
Vas honorabile, ora pro nobis  
Vas insigne devotionis,  
Rosa mystica,  
Turris davidica, ora pro nobis

Turrís ebúrnea, ora pro nobis  
 Domus áurea,  
 Foederis arca,  
 Janua caeli, ora pro nobis  
 Stella matutina, ora pro nobis  
 Salus infirmorum,  
 Consolatrix afflictorum,  
 Regina angelorum, ora pro nobis  
 Regina patriarcharum, ora pro nobis  
 Regina prophetarum,  
 Regina apostolorum,  
 Regina matyrum, ora pro nobis  
 Regina confessorum, ora pro nobis  
 Regina virginum  
 Regina sanctorum omnium  
 Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis  
 Regina sacratissimi rosarii, ora pro nobis  
 Regina pacis, ora pro nobis

Agnus dei, qui tolli peccata mundi, parce nobis, Domine.  
 Agnus dei, qui tolli peccata mundi, exaudi nos, Domine.  
 Agnus dei, qui tolli peccata mundi, parce nobis, Domine.

As invocações da primeira e segunda seções do texto geralmente apresentam andamento moderado de três em três estrofes. Chegando-se à terceira seção, a primeira invocação mariana (*Sancta Maria*) comumente utiliza um andamento lento, às vezes com um solo, mas a partir da segunda invocação (*Sancta Dei Genitrix*), os andamentos tornam-se mais vivos. O *Agnus Dei* (quarta seção) geralmente retoma um andamento moderado, muitas vezes com cada um dos versos destinado a solos vocais. Outra interessante convenção ligada à Ladainha de Nossa Senhora é uma espécie de compactação do texto da terceira seção, para evitar a excessiva repetição das frases *ora pro nobis*. Com essa finalidade, foram utilizadas como solução o emprego da resposta *ora pro nobis* somente após um grupo de invocações (em geral três ou seis).

Em cada solfa as divergências entre a entonação e a melodia do canto são notórias. Uma cantadeira informa que para a solfa denominada “Valsa” é preciso que alguém lidere o grupo para começar o canto, num registro levemente grave; após a primeira estrofe, juntam-se depois os restantes “baixos”. Por vezes, um destes “baixos” desdobra-se, em função de contrabaixo, para uma terceira inferior, nas semi-cadências.

Com o bendito, pronuncia-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando mitos; linguagem revestida de uma autoridade particular. Quem dela faz uso funciona como protagonista social. Para Zumthor (1993), a identidade de um intérprete se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas, laterais:

Essa dutilidade e essa onipresença conferem à voz do intérprete, em sua plena realidade fisiológica, uma aparência de universalidade, ao ponto de às vezes ressoar nela, que os abrange e significa, a ordem do chefe, o sermão do padre, o ensinamento dos Mestres (ZUMTHOR, 1993, p. 74).

Nas palavras de Zumthor, o intérprete é uma presença. É um locutor concreto em face de um público. Enuncia um texto, cujas palavras não são apenas códigos, mas símbolos de um jogo particular, instituído socialmente e concebido como ação. Na variedade desses símbolos vocais, o intérprete tem por missão pronunciar diante do grupo, uma aptidão particular para refletir (e exaltar) a diversidade da experiência humana, para responder às demandas sociais.

### **3. A enunciação mítico-poética**

No canto, cada elemento linguístico representa um conjunto de relações, ao mesmo tempo conceitos e virtudes. São operadores das ações humanas, utilizáveis em função do tipo de ato vigente que se quer realizar. É dessa maneira que os elementos da narrativa do canto se situam sempre a meio caminho entre percepções e conceitos (LÉVI-STRAUSS, 1958). Entre a imagem e o conceito, é o signo que funciona como um laço entre o imaginário e a memória, os quais, na união assim realizada, representam, respectivamente, os papéis de significante e de significado.

Configurados enquanto discurso duma determinada comunidade antropológica, os benditos se definem como dispositivos de reprodução; dispositivos significando o sistema, mais ou menos complexo, das regras que se jogam nos textos dessa comunidade. Considerando o caráter literário dos benditos, seus textos marcam os usos da comunidade, as suas outras regras de reprodução, quer se trate dos mitos e rituais, quer dos saberes e saber-fazer (*know-how*) relativos às várias funções sociais, às suas instituições, etc. São textos que se fazem (dizem, escrevem) a partir uns dos outros, em intertexto.

De uma forma geral, a religião é o discurso do parentesco e da sua dominância social. Qualquer sociedade tem um *corpus*, mais ou menos extenso e complexo, de mitos e de rituais que dão ocasião a celebrações diferentes, segundo as épocas do ano ou as etapas da vida dos seus atuantes. Assim, o imaginário é organizado segundo algumas oposições fundamentais, o que se poderiam chamar categoriais mitológicos, do tipo Bem/Mal, Ordem/Caos, Sagrado/Profano, Puro/Maculado, etc., as quais comandam o jogo narrativo de cada mito, da sua constelação de atuantes (deuses, antepassados, animais, vegetais, objetos sagrados, gestos, etc.), as vitórias de uns, as derrotas de outros, os destinos de todos. Ao contrário da neutralidade argumentativa que o canto em latim possui, o canto em português permite ao

relacionamento dos indivíduos que dele fazem uso uma representação mediada por símbolos.

Existem, assim, benditos em português que podem ser classificados como narrativos e prescritivos em maior ou menor grau. Como narrativos distribuem-se principalmente em dois grupos. Vejamos:

**Grupo I – mundo comentado:**

- *Quando deste mundo for, Os anjos irão também Levar na eterna glória, meu Jesus, Para todo o sempre, amém!*
- *Meu divino São José, aqui estou em vossos pés/ mandai chuva com abundância, meu Jesus de Nazaré.*
- *Levantei de madrugada para varrer a concepção/ encontrei Nossa Senhora com seu raminho na mão.*

**Grupo II – mundo narrado:**

- *A dor que nos faz chorar /os tormentos da paixão/ foi a dor que Jesus padeceu / e a sua mãe no coração*
- *Naquela tremenda hora/Que Jesus padeceu/Quando ele temeu a morte, meu Jesus/Como não temerei eu?*
- *cantaremos oh Geraldo, servo amante de Jesus/ tu que vives lá no céu, entre glória entre luz.*

Ao mundo narrado pertencem todos os tipos de relatos, sobre a vida dos santos e outras situações. Trata-se de eventos relativamente distantes, que, ao passarem pelo filtro do relato em memória, perdem muito de sua força, permitindo na performance uma atitude de relaxamento nos ouvintes. Ao mundo comentado pertence a lírica, o drama, o ensaio, o diálogo, o comentário, enfim, todas as situações comunicativas que não consistam, apenas, em relatos, e que apresentem como característica a atitude de tensão: nela o intérprete está em tensão constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente.

No imaginário social, as modalidades da enunciação se definem por valores e por sistemas *epistêmicos* e *deônticos*. As modalidades epistêmicas referem-se ao eixo da crença, reportando-se ao conhecimento que os indivíduos que fazem uso do canto têm sobre um estado de coisas no mundo. As modalidades deônticas referem-se ao eixo da conduta, isto é, à linguagem das normas, àquilo que se deve fazer, apresentando uma distribuição bem definida.

E, nesse sentido, seu discurso constitui, na unidade pragmática da linguagem, uma atividade capaz de produzir efeitos, reações, ou, como diz Benveniste (1974), conceber exercícios assumidos pelo indivíduo. Ao produzir o canto, intérpretes e ouvintes se apropriam dos símbolos, não só com o fim de veicular

uma mensagem, mas, principalmente, com o objetivo de atuar, de interagir socialmente, instituindo-se como Eu e constituindo-se ao mesmo tempo como interlocutor, o outro, que é por sua vez constitutivo do próprio eu coletivo, por meio do jogo de representações e de imagens recíprocas que entre eles se estabelecem.

Discurso estruturado, o bendito contém implícitos e explícitos, elementos necessários à sua compreensão que obedecem à ordem do progresso e da experiência. A função textual e as modalidades de competência linguística estão, nos intérpretes, evidenciados através da sua capacidade de produzir e reproduzir textos de modo pertinente ao contexto, contendo na sua estrutura elementos capazes de justificar essa adequação.

O rito, neste tecido social, feito de regras que ‘suplementam’ as reproduções, reproduz-se classificando os seus membros – com nomes e identidades – em três categorias pelo menos: a transição de jovens a adultos, a divisão social do trabalho, a marcação do calendário; faze-se por rituais de iniciação mais ou menos complexos em que o quadro de *mimesis* joga fortemente, como joga também em outras manifestações, como as relativas a nascimentos e funerais, a casamentos e tratados de paz, curas e reconciliações, épocas propícias ao dom de bens e, consequentemente, a jogos de prestígios.

Os benditos revelam dentro da sociedade em que tomam parte o caráter mítico-poético, no plano do agir coletivamente. Com o canto religioso se realizam muitas tarefas diferentes. O canto é uma ferramenta linguística, concebida e procurada, na medida em que os indivíduos põem em prática o projeto de sua ação. Assim, temos na linguagem do canto algo de instrumental, e a regra do jogo é sempre cumprir certas tarefas, a arranjar-se sempre dentro das práticas rituais continuamente restritas ao universo das festas religiosas cíclicas, nas quais subsistem utensílios, materiais heteroclíticos.

Ducrot (1977) ressalta que a noção de sentido linguístico deverá ser entendida não só como identidade ou diferença entre a estrutura do fato e a estrutura do enunciado utilizado para descrevê-lo, mas, principalmente, como direção, como conclusões, como futuro discursivo, enfim, como o alvo para onde o enunciado aponta. Assim, o sentido do enunciado de um bendito se constitui, também, pelas relações interpessoais que se estabelecem no momento da enunciação, pela estrutura desse jogo de representações em que entram intérprete e ouvinte, quando na e pela enunciação do canto atualizam suas intenções persuasivas. Compreender a enunciação de um bendito é, nesse sentido, apreender essas intenções. Vale observar que a noção de intenção não tem, aqui, nenhuma realidade psicológica: ela é puramente antropológica, determinada pelo sentido da mensagem do canto, portanto sócio-linguisticamente constituída. Ela se deixa representar por uma certa forma do enunciado, por meio

do qual se estabelece entre os interlocutores do rito um jogo de representações, que pode corresponder ou não a uma realidade psicológica ou social.

### Considerações finais

A teia de percepções, de costumes e de idéias é a responsável pelo desenvolvimento e perduração das tradições. A oralidade garante que a cada performance se criem novos espaços de significações em detrimento das relações que surgirão. A performance vai encontrar sua plenitude na relação com obras anteriores e posteriores; é esta *movência* que vai garantir a manutenção das tradições de uma sociedade e permitir a ação de permanente continuidade.

Adotando esse ponto de vista, o conceito de situação da performance engloba: a) a situação real dos fatos no mundo, a qual se remete ao emitir-se um enunciado e que pode ser avaliada em termos de referência; b) a situação elaborada no processo de constituição, de representação das identidades, que constitui o ponto de ligação entre o texto em latim e o real, que se articulam pelo fato de construírem uma estrutura de mediação, de representação, de interação verbal. É nesse sentido que se pode afirmar que a linguagem do canto é constitutiva das próprias possibilidades de significação.

Ao perguntar às intérpretes o que o canto significa, a resposta mais óbvia vem afirmando ser este uma oração. É bem perceptível que essa resposta está vinculada à situação: a situação da performance convida a isso, o que permite dizer que na língua dos homens e na língua dos deuses o “sentido literal” nada mais é senão um efeito de sentido entre outros. No caso do canto em latim, o sentido não se apresenta como algo pré-existente à decodificação, mas sim como constituído pelo grau de neutralidade. Assim, admitir que a interpretação derivada é, muitas vezes, imposta pela língua, obriga a recorrer a um conceito ao mesmo tempo próximo e diferente da noção tradicional de sentido literal – aquele que deriva unicamente da frase de que o enunciado constitui uma realização, antes de toda e qualquer interpretação. O valor semântico de um bendito em latim – a sua significação – não é objeto de qualquer comunicação possível, pois ele consiste num conjunto de instruções para a sua interpretação, que comporta uma série de vazios a serem preenchidos por indicações que apenas a situação da performance pode fornecer. Além disso, pelo fato de conter marcas ilocucionárias, que só têm realidade quando a frase é objeto de uma enunciação, a linguagem do canto só se torna inteligível uma vez enunciada.

Em um rito específico, os benditos possuem na sua mensagem uma orientação interpretativa que corresponde ao conjunto de práticas cotidianas. Nestes jogos de linguagem se encontram



os critérios de validade do sentido e significado do canto e, por conseguinte, de sua justificação. Quanto a isto, a Antropologia pode nos oferecer referencial teórico valioso, pois demonstra como em todas as culturas e comunidades há um vocabulário específico para dizer o sobrenatural.

Neste sentido, a linguagem dos benditos transcende a possibilidade de fundamentação precisa e única, seu sentido é sempre relativo a uma dada estrutura de categorias, a um sistema de valores, crenças e interesses. Fazendo uso das palavras de Bakhtin (1981, p. 174), na perspectiva discursiva de signo e de sujeito, o enunciado dos benditos é “produto de uma interação entre locutores, e, de maneira mais ampla, o produto de toda conjuntura complexa na qual ele nasceu”.

### **Abstract**

*This study reflects on the social interaction perceived through the voices that sing the popular religious song called bendito. This perspective finds in Bakhtin theoretical orientation for analysis, since the related author ties the verbal interactions to broader social interactions, relating the notion of “interaction” not only with the situations face the face, but to enunciative situations, to the speech processes. Thus, the conception of language as social communication exceeds the personal scope mere, exceeds the psychological concept of citizen, turning itself towards the mechanisms of constitution and determination of the behavior human beings, who are based on the material and ideological conditions of life in society.*

**Keywords:** *Interaction. Performance. Memory. Benditos.*

### **Referências**

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale – Vol II*. Paris: Gallimard, 1974.
- BOSI, A. *Dialética da Colonização*. Companhia da Letras: São Paulo, 1992.
- BRANDÃO, C. R. *Os Deuses do Povo*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- DUCROT, O. *Princípios de semântica linguística (dizer e não dizer)*. Trad. De Carlos Vogt. São Paulo: Cultrix, 1977.

- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.
- GOURMONT, R. *Le latin mystique*. Paris: Mercure de France, 1930.
- HAUCK, J. F. et al. *História da Igreja no Brasil*. Tomos II/2. Vozes: Petrópolis, 1992.
- HOORNAERT, E. et al. *História da Igreja no Brasil*. Tomos II/1. Vozes: Petrópolis, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, C. La notion de structure en ethnologie. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.
- NORBERG, D. *Introduction a l'étude de la versification latine médiévale*. Uppsala Almqvist & Wiksell, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Manuel pratique de latin médiéval*. Paris: A & J. Picard & Cie, 1968.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

# O corte cinematográfico em Ana Cristina Cesar

Anita Costa Malufe

Recebido 28, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

## Resumo

*O artigo busca analisar os procedimentos de corte presentes em alguns poemas da brasileira Ana Cristina Cesar (1952-1983). Autora de uma poesia extremamente fragmentária, Ana C. construiu uma obra em sintonia com procedimentos das vanguardas artísticas do século XX, inclusive o cinema mais experimental. O objetivo é observar como a poeta constrói fragmentação em sua poesia mantendo, ao mesmo tempo, uma fluência singular entre os fragmentos; fluência esta que não seria narrativa, mas que aproxima seus poemas de um certo modo de composição e apreensão típicos da arte cinematográfica.*

**Palavras-chave:** *Poesia contemporânea. Ana Cristina Cesar. Cinema. Fragmentação.*

Poderíamos partir de uma ideia: escrever é, antes de tudo, cortar. Mais do que modelar a linguagem, escrever seria esculpir, retirar, cavoucar, subtrair linguagem, impor silêncio às palavras. Neste caminho, encontramos Mallarmé, para quem o verso é a arte suprema dos cortes, em suma: versificar é cortar. Toda vez que há esforço de estilo, mesmo em um texto que dizemos ser em prosa, diz ele, há versificação (MALLARMÉ, 1998, p.242). Mallarmé generaliza para toda forma de escrita, assim, a operação do verso, “o verso está por toda parte na língua onde há ritmo” (Idem, *ibidem*); cortar é dar ritmo às palavras, é criar o estilo do texto.

Esta é uma das inspirações para Maurice Blanchot afirmar, em diversos lugares de sua obra, o quanto o tom de um escritor se deve ao modo de impor silêncio ao fluxo incessante da linguagem, o quanto escrever seria muito mais apagar do que grafar palavras: “O tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à palavra, o que faz com que este silêncio seja ainda o seu, o que resta de si mesmo na mediação que o coloca à parte” (BLANCHOT, 1955, p. 22). O tom ou o estilo, portanto, não é algo pessoal, não é fruto de uma imposição poderosa e voluntária do escritor, mas é antes uma potência quase passiva, silenciadora. Ao cortar o incessante da palavra, o poeta impõe o que resta de “seu” em meio às palavras do poema, um quase não-poder, que é aquele que não pertence nem mesmo à mão que escreve, mas sim à outra mão, aquela que não escreve: é o poder de retirar a caneta da outra e cortar o fluxo, impor o silêncio.

Esta que pode ser vista como uma dinâmica própria à natureza mesma da escrita, se contextualizada historicamente, encontra uma exacerbação justamente nas reflexões acerca da poesia moderna, com o próprio Mallarmé, e seu *Crise de vers*. Crise esta que não seria uma proclamação do fim do verso, mas antes, um questionamento de formas tradicionais e engessadas de se cortar, e portanto se ritmar, o poema. É como se, com a liberação do verso das formas tradicionais, das métricas fixas, um problema essencial à linguagem – anterior mesmo às formas impostas – pudesse vir à tona. Problema este que estaria apaziguado enquanto a poesia se via obrigada a seguir formas preexistentes. Sem uma métrica preestabelecida, sem um número de sílabas obrigatório a ser cumprido, o poeta se vê então diante de uma libertação e, ao mesmo tempo, exposto a um problema fundamental de escrita: como cortar, por que cortar, quando cortar?

Se o estilo de um autor diz respeito a seu modo de impor silêncio às palavras, então uma leitura do ponto de vista estilístico não poderia se eximir do exame dos cortes que compõem uma obra, sendo este exame uma aproximação dos procedimentos efetivos que constroem a singularidade de uma escrita, o tom de um poeta. Esses procedimentos, por sua vez, também

não são alheios a procedimentos de época, que encontram ecos e familiaridades em poetas distintos. Na poesia moderna, por exemplo, um certo caráter descontínuo, interrompido, além de se acentuar, tornou-se cada vez mais eloquente, como se a própria poesia quisesse explicitar esta natureza descontínua e *bricoleur* inerente a seu processo de produção. Ao mesmo tempo, há uma experiência fragmentária que parece infiltrar a poesia, da qual não se separam todo o ambiente cultural, o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação, que compõem a realidade do início do século XX. Assim, fala-se da fragmentação na poesia moderna, em poemas como *Zone*, de Appolinaire, ou *The waste land*, de T. S. Eliot, como emblemáticos desta nova sensibilidade que então se desenha.

Este sobrevoos mais do que acelerado, tem como objetivo apenas traçar um brevíssimo atalho que nos leve a um caso específico da poesia brasileira recente. São reverberações que nos conduzem à poesia de Ana Cristina Cesar que, para nosso estudo, se apresenta como um caso contemporâneo exemplar do trabalho com o corte, bem como a fragmentação, a colagem e a montagem, concentrando em seu modo de cortar procedimentos anteriormente exacerbados pelas vanguardas artísticas e literárias do século XX. Em nossa análise, em especial, destaca-se a forte ressonância que a poesia fragmentária de Ana C., em seus modos de cortar e interromper o fluxo da linguagem, estabelece com procedimentos cinematográficos.

### **Cortar fragmentos, rompendo o fio narrativo**

É neste sentido que salientamos a poesia de T. S. Eliot, emblemática de uma lírica que parece encontrar sua condição de possibilidade na desintegração social do pós-guerra. Não que ela seja a representação de uma “terra devastada” somente, mas o próprio modo de cortar e intercalar as cenas, de entrecruzar os cenários e personagens, parece só se tornar pensável após uma cultura que viveu certas experiências desconstrutivas e fragmentárias. E, junto a tudo isto, havia a experiência do crescimento das metrópoles, dos meios de transporte, de comunicação, o cinema... Aqui, não nos caberia alongar em meio às supostas razões desta fragmentação que se intensifica a partir do século passado, e é visível em todas as vanguardas do pós-guerra; o que nos interessa é apenas registrar este ponto relevante que é a poesia de Eliot no que tange um certo modo de corte na poesia – corte este muito presente em Ana Cristina Cesar. É ela mesma quem ressalta, em depoimento publicado em *Crítica e tradução*:

A poesia moderna é uma poesia que se lanceta. Ela é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear. (...) É toda quebrada mesmo (...) Ela tem a ver mesmo com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária. (CESAR, 1999b, p.261).

E esta fragmentação, em Eliot, traria os contornos de algo que nos lembra a montagem cinematográfica, o corte e colagem de cenas as mais diversas, a justaposição de lugares distintos, comandando o ritmo e o colorido do poema. Vale tomar outro trecho da fala de Ana C.:

Você pega os poemas do Eliot, ele faz exatamente isso [ela se refere ao excesso de cortes]: coloca uma cena duma cartomante jogando cartas e, de repente, ele corta, ele está em Londres, atravessando a rua; de repente, ele corta, está no fundo do mar, falando com as sereias (Idem, *ibidem*).

Ao falar de Eliot, Ana Cristina parece descrever uma dinâmica muito incorporada em sua própria poesia, feita de inúmeros saltos e interrupções. Especialmente nos poemas que compõem a série “A teus pés”, do livro homônimo (de 1982, que reunia os três livros anteriores publicados em edições caseiras), o leitor se vê lançado em frases que parecem interrompidas pela metade, cruzando-se e atropelando-se num ritmo frenético. No corte que se dá entre palavras, ou entre versos, ou frases de um texto – tendo que esses poemas já não apresentam um gênero fixo –, o leitor é lançado em inúmeros silêncios, não-ditos instalados entre cenários, lugares, situações, que não se ligam, mas coexistem em um mesmo texto como se vindos de mundos distantes. Cada elemento do texto parece ser “peças de quebra-cabeças que não vêm do mesmo, mas de quebra-cabeças diferentes, violentamente inseridas umas nas outras”, para tomar a ideia que Deleuze e Guattari expõem acerca da obra de Proust (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p.51). É entre essas peças soltas, disparatadas que compõem os poemas de Ana Cristina, que um corte se dá, um abismo, o lapso do não-dito que nos força a criar relações inéditas:

#### SUMÁRIO

Polly Kellog e o motorista Osmar.  
 Dramas rápidos mas intensos.  
 Fotogramas do meu coração conceitual.  
 De tomara-que-caia azul-marinho.  
 Engulo desaforos mas com sinceridade.  
 Sonsa com bom-senso.  
 Antena da praça.  
 Artista da poupança.  
 Absolutely blind.  
 Tesão do talvez.  
 Salta-pocinhas.  
 Água na boca.  
 Anjo que registra  
 (CESAR, 1999b, p.49).

Cortes entre fotogramas de um “coração conceitual” que registra cenas, flashes, poses, ou mesmo frases, falas, expressões, como se fossem pequenos retalhos, depois justapostos, tal uma

montagem de cinema. Os poemas de Ana C. frequentemente são tidos como uma colcha de retalhos, não apenas porque ela “rouba” versos alheios – como vimos no procedimento de enxerto – mas porque o próprio poema traz o aspecto de uma superfície formada por pedaços disparatados, por texturas diferentes, vindas de lugares distintos e “costuradas” lado a lado. Como resultado, temos um todo do poema que explicita sua natureza de reunião de partes independentes, todo este que não unifica suas partes, não as homogeneiza, mas as deixa coexistirem enquanto peças múltiplas e diferentes entre si. Teríamos, assim, um texto que se mostra como montagem, ou ainda, que explicita sua natureza de montagem, de reunião de partes heterogêneas.

Se dissermos que Ana faria uma “cinematografização” do texto literário, não estaremos indo além de tomar de empréstimo um termo empregado por ela mesma, em um ensaio para o *Jornal Opinião*, ao tentar definir o que seria a seu ver uma espécie de tendência da prosa e da poesia contemporâneas. Esta cinematografização seria exatamente a justaposição de fragmentos, como se o texto sofresse uma operação de corte e colagem de cenas, à maneira do cinema, constituindo uma “narração que se impõe pela montagem” (CESAR, 1999a, p.175-176). E o cinema, para a poeta, parece ter sido de fato uma referência bastante importante, se nos lembrarmos de seu trabalho *Literatura não é documento*, parte de sua pesquisa de mestrado que foi publicada como livro em 1979, que faz um levantamento de documentários brasileiros que se ocupam de autores ou obras de literatura.

E o que vemos em seus poemas seria mesmo algo como a justaposição de cenas que teriam sido “filmadas” em momentos e locais diferentes, misturadas e depois coladas lado a lado. Com a diferença de que a montagem aqui não tem como objetivo contar uma história linear, tampouco ajudar na condução de um enredo – ao menos não em termos de uma narrativa tradicional, com desenvolvimento de um conflito, de personagens, como acontece na maior parte dos filmes ainda hoje (o “contar uma história” no sentido corriqueiro do termo). A montagem nesses poemas teria como efeito criar uma narração interrompida, repleta de lacunas, dispersões, sem personagens nem conflitos definidos.

Claro que, se quisermos aprofundar a associação com o cinema, precisaríamos recorrer a um tipo de cinema mais experimental, e não aquele que se tornou o modelo majoritário de roteiro em Hollywood. E, de fato, é instigante notar coincidências entre a poesia de Ana C. e algumas tendências tomadas pelo cinema após Hitchcock, no que Deleuze chama de “crise da imagem tradicional do cinema”, como vemos no capítulo “A crise da imagem-ação”, em seu *Cinema 1 – A imagem movimento*. A crise é, justamente, a da ação, a da concepção tradicional da ação e do enredo, a partir de um: “desejo de limitar ou até de suprimir a unidade da ação, de desfazer a ação, o drama, a intriga ou a

história, e de levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura” (DELEUZE, 1985, p.252), diz Deleuze.

Esta ambição que já atravessava a literatura talvez pudesse ser encontrada em Proust, mais uma vez *Em busca do tempo perdido*, que Deleuze e Guattari colocam, em *O anti-Édipo*, como o grande exemplo desta questão do todo compreendido como multiplicidade, ou seja: um conjunto não subordinado a uma unidade transcendente sobreposta aos seus elementos constituintes, conjunto que consegue se manter múltiplo, mantendo a singularidade de cada uma das partes:

Então Proust dizia que o todo é produzido, que ele é ele mesmo produzido como uma parte ao lado das partes, que ele não as unifica nem as totaliza, mas que se aplica a elas instaurando somente comunicações aberrantes entre vasos não-comunicantes, unidades transversais entre elementos que guardam toda sua diferença em suas dimensões próprias (DELEUZE & GUATTARI, 1972, p.51).<sup>1</sup>

Em contraposição à ideia recorrente de que a obra de Proust traria uma grande unidade prévia, Deleuze propõe que, ao contrário, o que encontramos ali é uma concepção de unidade ou totalidade fundamental para a literatura moderna: um todo em frangalhos, jamais totalizável, uma obra formada por fragmentos independentes, que podem ser rearranjados a cada vez. Portanto, se voltarmos ao cinema, o que entraria em crise na imagem-ação é algo que já entrara em crise antes na literatura e no teatro: um certo modelo aristotélico do drama, a ideia de que a tragédia deveria ser em torno de uma única ação que garantiria a almejada “unidade do objeto representado”. Unidade esta que marcaria a superioridade da tragédia frente à estrutura épica, tal como vemos na *Poética* (ARISTÓTELES, 1997, p. 52). De forma que, ao se questionar esta estrutura dramática, a ideia de partes condicionadas a um todo também cai por terra. No lugar de condensação, começa-se a apostar na dispersão; no lugar de ligações funcionais entre as partes, ligações casuais, sem elo de causa e efeito. Consequentemente, a sucessão das linhas, das cenas, imagens, significados, não mais se dá de modo causal, funcional.

Mas já que a sugestão é pensarmos aqui no corte presente em Ana C. como um corte-montagem, que remete a gestos do cinema, vale elencar as principais tendências apontadas por Deleuze neste novo cinema, do qual seriam exemplares diretores como Robert Altman, John Cassavetes, ou mesmo Martin Scorsese (em um filme como *Taxi driver*): 1) “a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva” (DELEUZE, 1985, p.254), os personagens e episódios se multiplicam, não estando mais em função de uma ação única e centralizadora, é o que veríamos em *Nashville* (1974), *A wedding* (1978) ou, mais recentemente, em *Short cuts* (1993), de Altman; 2)

<sup>1</sup> A ideia acerca da ausência de uma unidade prévia ou derivada das partes, de “fragmentos que não podem mais se reajustar” (DELEUZE, 1985, p.111) na obra de Proust é trabalhada por Deleuze desse modo também em *Proust e os signos*. Acerca desta questão, destaco o artigo “Signos proustianos numa filosofia da diferença”, em que Luiz Orlandi (1996) ressalta a ideia de uma unidade que diria respeito não só ao escritor mas ao leitor, remetendo-a ao momento de leitura, unidade que só pode se dar como um efeito produzido, a cada vez, ao lado das partes, como uma “pincelada localizada, não como um *vernissage* geral” (conforme a frase de Proust citada por Deleuze, 1985, p.165).



além de dispersiva, a nova imagem é lacunar, deliberadamente elíptica, enfraquecendo a conexão entre as cenas e os atos dos personagens, que passam a estar ligadas cada vez mais pelo acaso – como em *Taxi driver*, em que o próprio personagem se espanta com a sua matança, como se ela não fosse seu arbítrio; 3) a ação é substituída pelo passeio ou a perambulação: não se trata mais de ir de um ponto a outro, de um movimento funcional, de causa-efeito, mas de perambular em um espaço qualquer, que já nada tem a ver com os “espaços-tempos qualificados do antigo realismo” (IDEM, p.255); 4) o uso de clichês, que servem como pontos de ligação entre essas partes dispersas e indeterminadas – o clichê como o que segura o conjunto; 5) a denúncia do “complô” que estaria por trás da criação e circulação dos clichês, em filmes que tematizam a vigilância da sociedade de controle, através das mídias e sistemas de escuta, como em *Nashville*.

Todas estas características poderiam ser referidas aos movimentos presentes nas estranhas e incompletas “histórias” narradas nos poemas de Ana: desfazer não apenas o espaço como a história, a intriga ou a ação, tal como Deleuze afirma a partir de uma fala do diretor Cassavetes (Idem, ibidem), desfazer e multiplicar os personagens, em falas múltiplas, jogar com os clichês e a cultura do controle midiático, fazer enfim uma narrativa que não narra história alguma, que desfaz nexos causais e se apresenta simplesmente como uma pura “perambulação” ou passeio, sem destino ou ponto final. A partir daí, a montagem cinematográfica não deve ser entendida apenas como a articulação de cenas que visam montar um enredo em torno de uma ação, tal a visão que se tornou, e continua sendo, a mais comercial. O que permanece, no entanto, próprio à montagem, segundo Deleuze, é o fato dela ser o modo de composição cinematográfica por excelência, o mecanismo que agencia as imagens para formar o todo do filme. A montagem é assim a composição (Idem, p.45), que cada diretor conceberá a sua maneira, introduzindo a partir dela o ritmo e o tempo no filme.

### **Montar fragmentos, o movimento entre as cenas**

O que podemos continuar refletindo em ressonâncias com o cinema diz respeito justamente ao tipo de movimento que Ana C. cria em seus poemas a partir deste corte-montagem, deste corte que parece atribuir às partes do poema um movimento próximo às cenas de um filme – e aqui, basta termos em mente uma concepção mais amplificada de cinema e narrativa. É certo que as referências ao cinema presentes em diversos de seus poemas interferem diretamente neste efeito. São referências em geral ligadas à técnica ou à forma cinematográfica, mais do que a filmes ou diretores. Como no título do poema “Traveling” (CESAR, 1999b, p.73-74), que cita o movimento da câmera (“a câmera em rasante viajava”) e a ideia da voz em off (“A voz

em off nas montanhas, inextinguível”), e ainda se refere ao papel de revelação de fotografia (no verso “ria a Carolina perita no papel Kodak”) – universo fotográfico que, aliás, é também presente em alguns textos. Além dos “fotogramas” do poema “Sumário”, citado acima, temos a “Trilha sonora” do poema que abre *A teus pés*, onde lemos ainda: “Outra cena da minha vida”, e encontramos poemas que brincam explicitamente com a forma de indicação dos roteiros de filmes:

EXTERIOR. DIA. Trocando minha pura indiscrição pela tua história bem datada. Meus arroubos pela tua conjuntura. MAR, AZUL, CAVERNAS, CAMPOS e TROVÕES. Me encosto contra a mureta do bondinho e choro. Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade. Canto o motorista. Driblo a minha fé. Os jornais não convocam para a guerra. Torça, filho, torça, mesmo longe, na distância de quem ama e se sabe um traidor. Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor (Idem, p.45).

É certo que dificilmente este poderia ser de fato o “roteiro” de um filme, o texto é uma sucessão de flashes disparatados, de “cenas mixadas”, afirmações e falas desconexas, separadas por cortes. “Entre um flash e outro de felicidade” há uma ruptura, um não-dito. A continuidade entre as cenas não é evidente, há sempre um lapso que as separa; lapso que pode ser menor, como entre o “Me encosto contra a mureta do bondinho e choro” e o “Pego um táxi que atravessa vários túneis da cidade”, ou maior, como entre “Canto o motorista” e “Driblo a minha fé”, duas afirmações que, à primeira vista, não seriam continuidade uma da outra. É esta descontinuidade que se evidencia nos cortes, criando textos que parecem ser a descrição de um ritmo frenético, entrecortado, com imagens que se fazem e logo se substituem, como vimos no procedimento de saturação. Se fosse possível filmar este roteiro, teríamos um filme em ritmo de vídeo-clipe, em que saltamos velozmente de cena em cena, de vozes em vozes, de personagens sem rosto. Esta velocidade e esta fragmentação é o que vemos também no poema que abre *A teus pés*, que também parece sugerir a ideia de um roteiro para cinema:

Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil. *Agora* silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador que antes construiu a ameaça das asas batendo freneticamente.

Apuro técnico.

Os canais só existem no mapa.

O aspecto moral da experiência.

Primeiro ato da imaginação.

Suborno no bordel.

Eu tenho uma ideia.

Eu não tenho a menor ideia.

Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício.  
Memórias de Copacabana. Santa Clara às três da tarde.  
Autobiografia. Não, biografia.  
Mulher.  
Papai Noel e os marcianos.  
Billy the Kid versus Drácula.  
Drácula versus Billy the Kid.  
Muito sentimental.  
Agora pouco sentimental. [...]  
(Idem, p.35, grifos meus)

Este poema seria exemplar acerca do procedimento de corte à maneira cinematográfica. Temos aqui quase o roteiro de um filme fragmentário, em que cada verso (notando-se que o primeiro ocupa mais de uma linha) é separado por um corte súbito, seco, é isolado dos outros, como se fosse um fotograma ou um flash independente. Após os sete versos que se seguem ao primeiro, é o próprio poema que se volta para si mesmo e resume: “Uma frase em cada linha. Um golpe de exercício”. As frases são “golpes”, tiros, flashes rápidos.

Mas o que faz com que estes flashes disparatados se mantenham juntos? Ou seja, para além do fato de estarem lado a lado em um mesmo poema, haveria algo mais a reuni-los, fazendo-os dialogar entre si, como parte de um mesmo suposto “filme”? Pois, se afirmamos que o poema se assemelha a um roteiro de cinema, se dizemos que os cortes, por mais súbitos que sejam, estão em uma dinâmica semelhante à de uma montagem cinematográfica, é porque haveria, de fato, algo a manter juntos estes fragmentos, como parte de um mesmo “todo”. Sabemos que este algo não é uma história, não é uma intriga ou uma ação. Sabemos que a sucessão das partes não se dá de modo causal e, ainda, que dificilmente encontraríamos uma unidade, que garantisse uma relação coesa e funcional entre essas partes, como se o todo fosse a soma transcendente de partes sempre a eles remetidas; sabemos que não se trata, tampouco, de submeter o sentido do poema a um significado majoritário, que unifique estes disparates e lhes assegure um solo seguro. No entanto, essas peças soltas parecem participar de uma tendência que compõe o todo do poema. De modo que essas cenas-fragmentos não seriam apenas retalhos arranjados ao acaso, mas criariam, entre si, um sentido, uma direção – sentido que nos faz associar os cortes a uma montagem. Ou, para nos valermos da ideia que Deleuze desenvolve a partir de Bergson em *Cinema 1 – A imagem-movimento*, pode-se dizer que há um movimento que atravessa essas cenas, ou “tomadas”, quase como um movimento puro que se descola dos personagens ou objetos e adquire uma independência.

A existência de um movimento comum aos fragmentos depende do fato de que esses cortes instalados entre eles (corte que é o não-dito) sejam da natureza daquilo que Deleuze chamou, a partir de Bergson, de um corte móvel: corte no qual ocorreria o

movimento. Corte que cria um antes e um depois. Tal como no cinema, o corte entre um fotograma e outro seria, exatamente, o ponto imperceptível, inapreensível em que o movimento efetivamente se deu. É preciso portanto que algo mude entre uma cena e outra, indicando que um movimento aconteceu entre elas, algo se passou, conduzindo o todo a uma mudança de estado. Como diz Bergson: “apreendo a realidade do movimento quando ele me aparece, internamente, como uma mudança de *estado* ou *qualidade*” (BERGSON, 2006, p.18). E é preciso, para isto, que algo permaneça na passagem entre as cenas, sem o que a mudança não se tornaria sensível. Ir de um estado ao outro implica, assim, o fato de que algo permaneceu, dizendo-nos: foi este corpo que mudou, foi neste espaço que se deu o acontecimento, foi este personagem que sofreu determinada mudança, foi esta paisagem que se transformou.

Neste sentido, é possível notar a presença de certos operadores que fazem com que essas cenas sem ligação causal ou narrativa entre si criem um encadeamento que as perpassa e as liga, conduzindo-nos de uma a outra. Seriam assim operadores de ligação, que criam um movimento de condução entre as partes soltas – movimento que aconteceria, portanto, entre elas, nos cortes que existem entre elas. Esses operadores indicam que estaríamos diante da descrição de ações que se dão em uma certa continuidade, como parte de um todo comum. Como se eles criassem, em meio à descontinuidade e dispersão, algo que faz subsistir um percurso, uma fluência entre os fragmentos, um mesmo movimento que os transpassa.

De modo que esses operadores precisariam ser como pontos neutros que permanecem fixos, balizas a partir das quais podemos sentir a variação. Ou ainda, pontos fixos que asseguram esta espécie de fluência entre as cenas, criando passagens entre uma e outra. Tomando de empréstimo um tipo de função que Deleuze observa nos quadros de Francis Bacon, poderíamos dizer que esses operadores funcionariam como testemunhas imóveis da ação, ou seja, como constantes a partir das quais a variação se torna sensível. Esses personagens-testemunhos nos quadros de Bacon: “São testemunhas não no sentido de espectadores, mas de elemento-referência ou de constante em relação à qual se estima uma variação” (DELEUZE, 2002, p.22). E essas testemunhas podem tanto ser uma figura como um ritmo,<sup>2</sup> uma textura, um borrão, enfim, contanto que seja algo que assuma a função de uma constante que tem como efeito ressaltar os movimentos do quadro.<sup>3</sup>

Podemos encontrar diversos operadores-testemunhos nos poemas de Ana C., encarnados tanto em uma palavra, um conectivo, um advérbio, como em expressões ou estruturas de frase. Voltando àquele que abre *A teus pés* do qual vínhamos falando, o primeiro desses operadores aparece logo na primeira

<sup>2</sup> “É exatamente o que dizia Olivier Messiaen para a música, quando distinguia o ritmo ativo, o ritmo passivo e o ritmo testemunho, mostrando que eles não remetiam mais a personagens ritmados mas constituíam eles mesmos personagens rítmicos” (DELEUZE, 2002, p.70).

<sup>3</sup> “E em Bacon, como em Beckett, a testemunha pode se reduzir ao redondo da pista, a uma máquina fotográfica ou câmera, a uma foto-lembrança. Mas é preciso uma Figura-testemunho para uma Figura-variação. E, sem dúvida, a variação dupla, indo nos dois sentidos, pode afetar a mesma Figura, mas ela pode evidentemente se repartir entre duas Figuras. E a testemunha por sua vez pode ser duas testemunhas, diversas testemunhas (mas em todo caso a interpretação da testemunha como voyeur ou espectador é insuficiente e apenas figurativa)” (DELEUZE, 2002, p.70).

linha, o “Trilha sonora ao fundo:”, que dá, de saída, uma suposta ambientação ao poema, sugerindo-nos a presença de uma cena construída, um cenário, um fixo que testemunharia uma cena. Se não tivéssemos esta primeira sugestão fixada, subordinando o que virá (na qual devemos incluir os dois pontos como parte do operador), a descrição que se segue não teria o mesmo efeito: do piano e das vozes como sendo a tal “trilha sonora ao fundo”. Ou seja, eles não constituiriam esta ambientação a partir da qual esperamos, em seguida, que uma história vá se desenrolar, algo será encenado neste cenário que permanece estável. O que se segue, portanto, o “piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”, já entra em relação com este primeiro operador, configurando uma trilha sonora e fazendo passar um movimento que nos conduz ao próximo corte, que é dado, em seguida, pelo “agora”.

Temos então outro operador da condução do movimento do poema: esse uso do advérbio de tempo “agora”, que se repete quatro vezes, em quatro momentos. No trecho inicial transcrito acima, ele aparece duas vezes (ver grifos), nas quais já podemos notar como serve de conectivo às partes soltas, transformando os flashes em momentos de um mesmo suposto “roteiro”. Assim, após o “Trilha sonora ao fundo: piano no bordel, vozes barganhando uma informação difícil”, vem esta indicação de que algo viria na sequência, dizendo-nos “algo mudou”: “Agora silêncio; silêncio eletrônico, produzido no sintetizador”. Do mesmo modo, no segundo momento em que o “agora” aparece, ele restitui esta sensação de movimento, ao mostrar que o “pouco sentimental” viria depois do “muito sentimental”: “Muito sentimental./ Agora pouco sentimental.” – e, com isto, ele cria uma ligação na enumeração de fotogramas na qual o poema vinha se desenvolvendo, criando um “fio condutor” entre esses flashes – fio, como se vê, que no entanto não teria nada de linear ou causal.

Seguindo a mesma fórmula do “Muito sentimental./ Agora pouco sentimental.”, em que as frases se encadeiam a partir de uma brincadeira de afirmação e negação – mas que, ainda, pode indicar uma mudança de estado que acompanhamos em tempo real – temos os versos: “Eu tenho uma ideia” e “Eu não tenho a menor ideia”. E, da mesma forma, o: “Autobiografia. Não, biografia./ Mulher”. Ou o: “Apresenta a jazz-band./ Não, toca blues com ela”. Este encadeamento é algo semelhante ao que acontece em: “Papai Noel e os marcianos./ Billy the Kid versus Drácula./ Drácula versus Billy the Kid” – em que a substituição e a inversão dos personagens indica a sucessão das duplas, como se uma respondesse à outra. O que, mais adiante, ocorre ainda nos versos: “Estamos parados./ Você lê sem parar, eu ouço uma canção./ Agora estamos em movimento” e mais adiante “Estamos deitados”; ou ainda: “Estamos pensando./ Na mesma ordem de coisas./ Não, não na mesma ordem de coisas.”.

O encadeamento, assim, é criado com esta pequena fórmula do afirmar-negar, ou do inverter os significados, muitas vezes mantendo fixa a estrutura da frase, o que faz com que uma cena se ligue à outra por pequenas variações de estado. Esta fórmula atua, tal o “agora”, como um operador-testemunho, como um fixo que torna sensível a variação que percorreria as partes.

Mas além desses elementos que funcionam como fixos, poderíamos destacar elementos figurativos que também contribuem para que tenhamos a sensação de que estamos diante de um filme. O próprio “Trilha sonora ao fundo”, em seguida o “Primeiro ato da imaginação”, e mais à frente o verso que diz “Outra cena da minha vida”. Então nos damos conta de que todo o poema vinha se articulando como a tentativa de apresentação de cenas em tempo real, num esforço por tornar sensível, aparente, o corte-montagem; é então como se o corte ocorresse diante do leitor, como se a imagem mudasse para o leitor, no instante mesmo da leitura:

Outra cena da minha vida.  
Um amigo velho vive em táxis.  
Dentro de um táxi é que ele me diz que quer chorar mas não chora.  
Não esqueço mais.  
E a última, eu já te contei?  
É assim.  
Estamos parados.  
Você lê sem parar, eu ouço uma canção.  
Agora estamos em movimento.  
Atravessando a grande ponte olhando o grande rio e os três barcos colados imóveis no meio.  
Você anda um pouco na frente.  
Penso que sou mais nova do que sou.  
Bem nova.  
Estamos deitados.  
Você acorda correndo. [...]

É certo que o uso predominante dos verbos no presente, às vezes no gerúndio, é mais um recurso que nos leva a esta sensação de uma leitura que, mais do que ler, assiste ao poema, como a um filme, que se desenrola à nossa frente. Este uso do presente é o que se articula, ainda, junto à repetição deste “agora”, insistente – advérbio bastante usado por Ana C. – e que parece nos mostrar que é agora que tudo acontece, agora, diante de nossos olhos que percorrem essas linhas: [...] Voei para cima: é *agora*, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é *agora*, nesta contramão (CESAR, 1999b, p.44, trecho de “Mocidade independente”, grifos meus).

Isto porque o “agora” nos remete para o plano do texto, ou seja, ele não aponta para algo exterior a ele, para um fato ou momento que não pertença ao que ali se apresenta, no instante

em que lemos. Ele então nos joga para dentro do texto, remetendo para o agora da leitura. É destes recursos que a poesia de Ana C. recolhe seu caráter performático, fazendo com que tenhamos uma poesia que de certa forma busca enfatizar a presença corporal singular em que consiste toda e qualquer leitura, seja ela feita em voz alta ou baixa, solitária ou não.

No entanto, nos limites de um artigo, não teríamos como desenvolver essa ideia de uma performaticidade da poesia de Ana Cristina. Por hora, basta-nos reter a observação deste procedimento de corte que é tão presente no seu estilo. Corte que é especificamente “cinematográfico” por ser seguido da montagem à maneira do cinema – técnica tornada possível e pensável neste suporte –, em que se articulam cenas dispersas, filmadas em tempos e locais distantes. É cinematográfico porque acompanhado destes operadores que criam uma “narrativa que se impõe pela montagem” (apenas retomando os termos de Ana), que faz a quase-narrativa – ou melhor: o movimento – “acontecer” neste arranjo. De modo que os cortes secos, que são lapsos, não-ditos, lugares de um abismo de espaço-tempo, tornam-se, a partir desses operadores, cortes móveis: cortes em que se dá, imperceptivelmente, o movimento do poema.

### Abstract

*This article analyzes the cut procedures that we find in some poems of the Brazilian Ana Cristina Cesar (1952-1983). Author of an extremely fragmentary poetry, Ana C. constructed her workmanship very close to the artistic vanguards of the XX century, including the most experimental cinema. Our objective is to observe how the poet constructs the fragmentation in her poetry, keeping, at the same time, a singular fluency between the fragments; fluency that would not be narrative, but that approaches her poems to a certain cinematographic way of composition and experience.*

**Keywords:** Contemporary Brazilian poetry. Ana Cristina Cesar. Cinema. Fragmentation.

### Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. (dos originais em grego e latim) Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BERGSON, H. *La Pensée et le mouvant*. Paris: Puf, 1962 (primeira edição, 1934).

- \_\_\_\_\_. *Memória e vida; textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Trad. Claudia Berliner e Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BLANCHOT, M. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard/ Folio, 1955.
- CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b.
- DELEUZE, G. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- \_\_\_\_\_. “L'Épuisé”. In: BECKETT, Samuel. *Quad – et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, F. *L'Anti Oedipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.
- ELIOT, T. S. *The waste land and other poems*. New York: Signet Classic, 1998.
- MALLARMÉ, S. *Poésies et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- ORLANDI, L. B. L. Signos proustianos numa filosofia da diferença. In: OLIVEIRA, S. L.; PARLATO, É. M. e RABELLO, S. (orgs.). *O falar da linguagem*. São Paulo: Ed. Lovise, 1996, p.105-123.



# O discurso de Bernardo de Claraval e a ideologia cristã da Idade Média

Jaciara Ornélia Nogueira de Oliveira

Recebido 08, set. 2009 / Aprovado 25, out. 2009

## Resumo

*A ideologia da Idade Média é profundamente marcada pelo Cristianismo e, no século XII, Bernardo de Claraval é o seu mais ilustre representante. Assim, tomando como corpus os sermões "In laudibus Virginis Matris", escritos em latim por Bernardo em torno de 1125, busca-se analisar, no seu discurso, a contingência do uso da linguagem como revelação da ideologia cristã do medievo. Objetiva-se, também, mostrar como Bernardo constrói o sentido do seu discurso articulando o léxico, a semântica e a intertextualidade com a Bíblia como fonte de argumentação para reforçar as "Verdades Inquestionáveis" do Evangelho e do Cristianismo, seus ritos, seus dogmas e sua liturgia. Conclui-se que na sua obra, influenciada por toda a sua atividade político-eclesial, está latente a visão da filosofia e do Cristianismo nesse período da Idade Média, acertadamente chamado "o século de São Bernardo."*

**Palavras-chave:** Bernardo de Claraval. Idade Média. Ideologia. Linguagem.

## Introdução

A ideologia da Idade Média é profundamente marcada pelo Cristianismo e, no século XII, tem Bernardo de Claraval como seu mais fiel representante. Bernardo, monge, político-eclesiástico, filósofo, Padre e Doutor da Igreja, não se limitou ao testemunho silencioso, mas falou, pregou, escreveu. Sua obra, composta de sermões, tratados e cartas, é o testemunho da ideologia cristã da Idade Média e apresenta as controvérsias políticas e doutrinárias da sua época.

Desse modo, tomando como *corpus* os sermões *In laudibus Virginis Matris*, escritos em latim em torno de 1125, analisamos no discurso de Bernardo e, principalmente, nos momentos de intertextualidade com a Bíblia, a seleção do léxico e os processos semânticos articulados no uso do texto bíblico, com o objetivo de verificar as estratégias linguísticas mobilizadas na manutenção e/ou dispersão dos significados.

Para realização dessa pesquisa, utilizamos a versão latina dos sermões constante da edição bilingue latim/espanhol das *Obras completas de São Bernardo*, editada pela Biblioteca de Autores Cristianos-BAC em 1990 em confronto com os textos recolhidos na Nova Vulgata- *Bibliorum Sacrorum Editio*. Para efeito de tradução das frases arroladas como exemplos, utiliza-se a tradução feita por Ari Pintarrelli e editada por Vozes em 1999 com o título *Sermões para as festas de Nossa Senhora*.

Trata-se de quatro homilias, precedidas de um prefácio e arrematadas com um epílogo, que podem ser consideradas um breve e juvenil tratado de mariologia bernardina e que serviram de introdução aos sermões litúrgicos dos volumes III e IV. Cronologicamente, situam-se entre as primeiras obras muito próximas do seu tratado sobre a humildade e a pobreza. Essas homilias são também chamadas *Super Missus*, por causa das primeiras palavras do Evangelho: *Missus est Angelus Gabriel a Deo*.

### A Idade Média e o Cristianismo

Oliveira (1997), na Apresentação à Edição Brasileira do Dicionário da Idade Média, afirma que as origens da Idade Média datam do final do Império Romano (começo do século V) e sua vigência histórica estende-se até o século XVI, quando se instaura a grande Renascença Italiana que ela preparou e a explosão da reforma protestante. Aliás, duas Renascenças assinalaram a Idade Média: a Carolíngia, no século IX, que promoveu a latinização dos povos germânicos e a sua conquista espiritual pela Igreja Católica, e a do século XII, quando se dá, nos mosteiros, a ressurreição dos estudos clássicos, fonte do humanismo europeu.

O Cristianismo, que outrora fora duramente combatido por Roma, começa a ganhar força no século III, quando o Imperador Constantino, em uma tentativa de salvar o Império do caos e da

destruição, o adotou como a religião oficial, julgando, certamente, que o controle ideológico-religioso pudesse ser uma solução para a situação político-econômica então vigente.

Com a crise econômica e as invasões bárbaras, muitos senhores romanos abandonaram a cidade e foram morar em suas propriedades de campo. Diante disso, os cidadãos menos abastados que não possuíam terras ofereceram àqueles a sua força de trabalho. Assim se prepara o chamado feudalismo, sociedade essencialmente rural. Os que possuíam a terra gozavam de liberdade, e os que não a possuíam viviam na escravidão.

A Igreja, nesse contexto, passa a ocupar um lugar de destaque, já que detém grande parte das terras da Europa Ocidental e acumula riquezas, fruto de doações dos grandes senhores, fiéis que julgavam poder obter a glória eterna e a complacência de Deus através da divisão de seus bens materiais com a Igreja, em forma de doações. Não só doações espontâneas como, também, a paga por missas que se perpetuavam além da morte. Em seus testamentos constava sempre uma parte da verba destinada à celebração de missas em favor da alma do defunto e da sua família *per omnia saecula saeculorum*. Além disso, não se pode esquecer de que os mosteiros detinham também o conhecimento, ou seja, a leitura e a escrita, não só pela intelectualidade dos seus monges, como também por suas bibliotecas.

Os mosteiros, nessa época, representavam a sobrevivência da cultura. Os monges beneditinos, animados pelo lema *ora et labora* (reza e trabalha), dedicaram-se não só à oração, mas também à cópia, à compilação, à tradução para o latim e ao comentário de coleções de obras antigas.

A Idade Média conhece não só o trabalho de preservação. Nela também ocorre um desenvolvimento institucionalizado que se vale da Igreja para a unificação da fé cristã, emprega a língua latina como língua universal que permite a comunicação entre as mais distantes regiões do mundo cristão. (ZILLES, 1996, p. 15)

Neste período, portanto, com o Cristianismo, irrompe-se uma nova era na história da humanidade, uma nova visão de mundo, uma nova maneira de pensar, baseada na revelação divina. A Igreja, com o poder moral, intelectual, econômico e espiritual nas mãos, disseminava pensamentos e ideologias que, cada vez mais, perpetuavam o seu domínio. Tudo isso reflete não só nos temas a serem trabalhados, mas também na própria linguagem.

Os pensadores cristãos dessa época são chamados “Padres da Igreja” por terem exercido uma espécie de paternidade doutrinária e espiritual em relação às gerações cristãs ulteriores. Na patrística predomina a atitude de fé em busca da razão, enquanto na Escolástica é a razão que sai em busca da fé.

A idade de ouro da escolástica é também um século glorioso para a retórica. Nela se admira o talento literário de Bernardo. Segundo Leclercq (1990, p. 114), um cisterciense anônimo, ao falar da “elegante elocução” de Bernardo, o qualifica como um novo Antônio para os monges e um novo Cícero para os oradores: “*monachorum Antonius et Tullius oratorum*”. Acrescenta ainda Leclercq que o livro sobre a *Arte de pregar* remete aos sermões de Bernardo como modelos de retórica: “nele tudo é artístico, tanto a composição quanto o estilo.”

### O latim na Idade Média

Escrever a história de uma língua é traçar as mudanças que ela sofreu no tempo e no espaço, desde os seus mais antigos registros até os mais recentes. Uma língua falada está constantemente em estado de mudança, nunca é fixa ou estática, mas dinâmica. Assim nos diz Pereira (2004, p.9): “Todas as línguas faladas estão sujeitas à variação e à mudança, pois são sistemas linguísticos marcados pela heterogeneidade e com características sociais e históricas inerentes à sua própria constituição”. Também Ernout (1942, p.9) afirma:

Tant qu’une langue demeure vivante, sa syntaxe, de même que ses formes et son vocabulaire, ne cesse de se transformer d’une manière insensible d’âge en âge, [...] soit par suite d’un développement naturel et spontané, soit sous l’influence exercée par les grands écrivains.<sup>1</sup>

Destinado a viver durante muito tempo como uma variedade em constante mudança, o latim adquiriu, no final do século I a.C., uma norma que, por meio de regras, de fato não-arbitrárias, é julgada clássica, no estilo da prosa, especialmente, mas também no verso. Inicialmente, reflete e é refletido, pelo caráter do povo romano, seu primeiro usuário, cujo império a fez universal.

Desse modo, podemos inferir que a história de uma língua não pode se desvincular da cultura do povo que a fala e, às vezes, torna-se difícil decidir onde termina uma comunidade linguística e começa outra. Entre as fases mais antigas e mais recentes do latim, não há, pois, uma língua de separação, mas uma continuidade.

Entre o latim clássico e as línguas românicas, existiu o latim literário da Idade Média. Sabemos ainda que, depois da queda do Império Romano do Ocidente, a unidade da língua falada começou a se romper, mas a unidade da língua escrita persistiu; o latim literário da Idade Média ocupa, pois, um lugar muito importante, principalmente porque representa um ponto de contato entre a língua popular e o padrão clássico.

A Igreja medieval é a grande força de coesão da Europa ocidental, depois da queda do Império, principalmente, quando da conversão dos bárbaros ao catolicismo, como afirma Maurer

<sup>1</sup> Enquanto uma língua permanece viva, sua sintaxe, assim como suas formas e seu vocabulário não cessam de se transformar de forma insensível de época em época [...] seja por causa de um desenvolvimento natural e espontâneo, seja sob a influência exercida pelos grandes escritores.

Jr. (1951). Isso ocorre, sobretudo, porque, fato de mais alta importância, a Igreja toda tinha uma só língua: o latim. Os Padres da Igreja, portanto, embora de nacionalidades várias, escreviam e proclamavam em latim os seus sermões, além de ser, também, o latim a língua que se falava na intimidade dos mosteiros.

De fato, nos diz Herrero (1981 p.149), “o latim do medievo é uma língua sem povo, sem comunidade linguística, porém apoiada na tradição de uma coletividade, como por exemplo, o latim litúrgico”.

O agente da latinidade medieval é a comunidade intelectual; mesmo nos séculos XII a XVI, em que algumas nações já dispunham de língua própria, todo homem culto falava e escrevia em latim, que era uma língua de superior riqueza em relação às incipientes línguas nacionais.

Assim nos diz Herrero (1981, p.155):

Gracias a su preponderancia didáctica y a su carácter escolar, el latin de la Edad Media aseguró una acción histórica que favoreció la unidad internacional y servió de vínculo a una obra civilizadora de la que se beneficiaron los pueblos europeos, impidiendo al mismo tiempo que la invasión germana hiciera desaparecer por completo la cultura romana.<sup>2</sup>

Como instrumento de uma cultura rica e dinâmica, o latim do medievo inova no vocabulário, na semântica, nos processos de sufixação, na composição e até na estrutura gramatical. Para Herrero (1981, p.157), o latim medieval não toma como modelo o latim clássico e purista da época de Cícero e do Império. A sintaxe é, em geral, simples, com preponderância da parataxe. Usam-se os tempos sem regras, dando, às vezes, a formas passadas o valor de presente e vice-versa.

Embora atinjam também a morfologia e a sintaxe, os aspectos mais significativos do latim cristão se encontram, naturalmente, no vocabulário, sejam exemplos *baptizare* e *diaconus*.

Segundo Palmer (1954, p.188), o latim cristão se caracteriza pela predileção de palavras extensas (*coronamentum*); diminutivos (*ovicula*); nomes abstratos em **-tudo** (*recitudo*); adjetivos em **-bilis** (*acceptabilis*); adjetivos em **-osus** (*meticulosus*); adjetivos em **-bundus** (*biliabundus*); verbos na primeira conjugação (*custodiare*).

É ainda Palmer (op. cit., p.188) que fala da confusão das circunstâncias *ubi* e *unde*, do emprego das preposições *de* e *in* com o ablativo instrumental, da utilização de *unus* como artigo indefinido, da substituição do acusativo com infinitivo por cláusulas introduzidas por *quod*, *quia* e *quoniam*, do emprego do modo indicativo no discurso indireto e do uso do gerúndio ablativo pelo participio presente.

A maioria dessas peculiaridades aproxima o latim cristão do latim falado, também chamado “latim vulgar”. O latim da Patrística, porém, herdeiro do latim clássico, tinha pontos de

<sup>2</sup> Graças à sua preponderância didática e a seu caráter escolar, o latim da Idade Média assegurou uma ação histórica que favoreceu a unidade internacional e serviu de vínculo a uma obra civilizadora da qual se beneficiaram os povos europeus, impedindo, ao mesmo tempo, que a invasão germânica fizesse desaparecer por completo a cultura romana.

contato, mas estava longe de identificar-se totalmente com o latim falado, até mesmo por seu caráter literário.

### O latim eclesiástico ou cristão

É fato evidente que a Igreja, também do ponto de vista linguístico, exerceu uma função centralizadora, sendo o latim o principal responsável por esse tipo de ação, já que era a língua unificadora e universal da Igreja.

Depois da queda do Império Romano e das invasões germânicas, época do florescimento da Igreja com seus bispos, conventos, colonização monástica e peregrinação a Roma, a força coesiva da comunidade religiosa e da civilização cristã, que tinha a sua língua própria, o latim, funcionou como conservadora do pensamento romano e foi atribuída à cristandade uma importância muito grande como fator social, também, do ponto de vista linguístico.

Na própria Igreja, há, em termos de língua, um aspecto culto, outro, popular. O aspecto culto, representado pelos escritos de seus Padres e Doutores; o popular, utilizado nas celebrações por toda a comunidade cristã. A Igreja teve que levar em conta esse processo de modificação de sua língua oficial, principalmente nos atos litúrgicos, como batizados, casamentos e a própria missa. Assim, a Igreja, no Concílio de Tours (ano de 813), prescreveu, oficialmente, aos seus sacerdotes o uso da língua popular, da chamada *rustica romana lingua*.

A primitiva mensagem cristã se formulou na *Koiné* grega; essa foi, portanto, a língua ecumênica do Cristianismo em seus começos. A *Koiné* era, por assim dizer, uma língua internacional. Também, nos primeiros anos do Cristianismo, a língua oficial da liturgia será o grego. O Concílio de Niceia, no ano de 325, é um concílio bilíngue, com textos originais escritos em grego. Só no meado do século IV se dará a entrada do latim. Porém, apesar de ser o grego a língua oficial e litúrgica, coexistia a língua latina falada pelo povo, o chamado latim vulgar. Entenda-se latim vulgar como a modalidade oral da língua latina, usada na fala das populações de todas as classes e regiões, assim como em textos sem pretensão literária. Não era, pois, uma língua unitária, já que se diversificava em dialetos sociais e regionais.

Desse modo, podemos entender que o latim cristão em seus começos seja formado por uma mescla linguística de diversos elementos: termos gregos, neologismos, hebraísmos, vulgarismos, e tenha uma morfologia e sintaxe simplificada.

Segundo Strecker (1948, p. 16), é da Bíblia e dos escritos dos Padres da Igreja que provém a maioria dos nomes gregos que se encontram no latim medieval. Aliás, a influência da Igreja na Idade Média não se limita ao domínio da língua: toda a Idade Média se reveste com seu signo.

Et l'immixtion de l'Eglise ne se limite pas seulement au seul domaine de la langue; Le moyen âge tout entier vit sous le signe de l'Eglise qui impose son caractère dans tous les domaines et qui marque son empreinte jusque dans la littérature profane : on retrouve partout son influence, dans la prose comme dans la poésie et non le moins là où est parodiée. (STRECKER, 1948, p. 16)<sup>3</sup>

Inicialmente, o latim usado pela Igreja estava mais próximo da variedade vulgar, porém, através dos escritos dos Padres e Doutores da Igreja, embora se tente uma maior aproximação com o povo, essa norma eclesiástica manteve um contato muito íntimo com o latim literário. Há que se distinguir o latim dos rituais católicos, usado na liturgia, e o latim dos escritores cristãos, cujos sermões eram escritos, burilados e revisados, pois “é ao mundo inteiro e àqueles que estão por vir que seus textos se dirigem.” (OLIVEIRA, 2004, p. 41). Certamente, não nos chegou às mãos a forma livre e espontânea com a qual eles se dirigiram aos seus monges e aos cristãos, em geral, durante a proclamação desses sermões. Alguns sequer foram pronunciados, inclusive os sermões *In laudibus Virginis Matris*, que servem de *corpus* para a nossa pesquisa. A esse respeito Oliveira (2004, p. 44) afirma:

O fato de Bernardo colocar sobre forma de homilia, com estilo oral esse texto que não se destinava ao púlpito é um artifício literário e revela a intertextualidade desses escritos com outros sermões pronunciados por ocasião das festas no momento em que guarda as características formais ou estruturais do gênero.

### Bernardo no contexto da Idade Média

Bernardo, Padre e Doutor da Igreja, exerceu grande influência do ponto de vista político-eclesiástico, cultural, religioso e literário na Idade Média, constituindo-se em um marco do século XII, acertadamente chamado “O século de São Bernardo”. Quando nasceu, em 1090, o Ocidente se encontra em plena evolução: a sociedade se transforma e a Igreja se renova.

Bernardo herdou do pai o temperamento nobre e foi educado como um cavaleiro. Logo cedo (1098), foi enviado a frequentar a escola dos cônegos da Igreja de Saint Vorles, onde recebeu educação rígida, tendo sido instruído nas artes, nas letras e nos clássicos latinos.

Com 16 anos, perdeu a sua mãe, Alette, cujo exemplo de virtude muito contribuiu para o bem espiritual de Bernardo. A lembrança da criação austera que dela recebera, de sua fiel observância à lei evangélica foi, decerto, um impulso para a grande opção de Bernardo pelo “deserto”, imagem beneditina que significa “viver só para Deus”.

Com pouco mais de vinte anos, ingressou na Abadia de Cister, que nessa época vivia momentos de dificuldades, junto com quatro irmãos e vinte e cinco amigos, todos, sem exceção,

<sup>3</sup> A ingerência da Igreja não se limita apenas ao domínio da língua; A Idade Média inteira vive sob o signo da Igreja que impõe a sua característica em todos os domínios e que impõe a sua marca até na literatura profana: encontra-se por toda parte sua influência, tanto na prosa quanto na poesia não menos onde ela é imitada.

nobres, “a flor dos homens de armas do Duque de Borgonha”. Foi alegremente recebido pelo Abade, Estevão Harding, que exclamou: “*Bernarde, ad quid venisti?*”, ‘Bernardo, a que viestes?’, pergunta que Bernardo repetia de si para si a todo momento, quando alguma dúvida o assaltava.

Quando começa a atuar e a escrever, no primeiro quarto do século XII, a Igreja vive uma grande renovação a cargo dos monges de Cluny: a reforma gregoriana, que vem restabelecer a ordem na sociedade cristã do Ocidente.

Além de toda atividade político-eclesiástica, o monge de Claraval escreveu abundantemente. Com seu estilo, ao mesmo tempo doce e ardente, recebeu do papa Pio VIII, em 1830, o título de *Doctor Mellifluus*, por causa da fluidez do seu estilo que “escorre como favo de mel” e por seus escritos sobre Maria, o de Doctor Marianus. Os textos do século XII já o chamam “servidor e cantor, devoto da Virgem”. Aliás, segundo Murad (2004, p.14) a Idade Média presencia o crescimento da piedade marial, que culmina com o Tratado da Santíssima Virgem (sermões *In laudibus Virginis Matris*), escrito por São Bernardo de Claraval, e considerados por Merton (1958, p. 44) como uma das mais belas páginas saídas da perna de Bernardo.

Bernardo, dizem, foi o “último dos Padres”, mas, certamente, não menor que os primeiros. Não obstante monge, voltado para a meditação e o recolhimento, Bernardo, ultrapassando o plano espiritual, penetra no âmbito político e participa ativamente das controvérsias de sua época. Com traços muitas vezes antagônicos, Bernardo dizia de si mesmo: “Eu sou como a quimera do meu século: nem clérigo nem leigo”.

Toda a sua atividade político-ecclesial foi, sem dúvida, condicionada à situação histórica do momento, quando os povos europeus adquirem, pouco a pouco, sua fisionomia nacional. Do ponto de vista religioso, assiste-se à supremacia e à dominação da Igreja Católica da Europa. Porém essa dominação não foi sem crises; doutrinas filosóficas ameaçaram, com frequentes vezes, a autoridade da Igreja. Bernardo investe com veemência contra aqueles que considera nocivos ao reino de Deus. Ele possui uma imensa riqueza de sentimento, mas não é isso que determina o seu caráter nem caracteriza a sua obra.

O discurso religioso é, por si só, um discurso autoritário: comenta e/ou desenvolve verdades inquestionáveis cujo locutor único é Deus, logo, de acordo com a crença, imortal, eterno, infalível, infinito e Todo-Poderoso. Os homens, pregadores, são os seus locutores interpelados, os seus espelhos, os seus reflexos. Desse modo a voz do padre, do pregador ou qualquer representante seu é a voz de Deus.

De onde nos fala Bernardo? Torna-se necessário esclarecer, então, que Bernardo fala com o poder da Igreja, como seu representante maior, como Abade de Claraval, Padre e Doutor: “*Doctor*



*Melifluus*” e “*Doctor Marianus*”. Fala para um auditório que inclui monges e cristãos comprometidos, por opção de fé, a seguir os caminhos ditados pelo Evangelho, pelo Locutor único: Deus.

Ora, a ideia segundo a qual a eficácia da palavra está ligada à autoridade do orador atravessa disciplinas. Segundo Perelman (1999, p.10), o poder das palavras deriva da adequação entre a função social do locutor e seu discurso: o discurso não pode ter autoridade se não for pronunciado pela pessoa legitimada a pronunciá-lo em uma situação legítima, portanto, diante de receptores legítimos. É assim com o sermão. Consiste na autoridade exterior de que goza o locutor.

Bernardo aparece, pois, como “um porta-voz autorizado”. Ele só pode agir sobre seu auditório pelas palavras porque sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo de quem ele é o superior e do qual ele é o fiel representante e intercessor diante de Deus. Nas suas próprias palavras, é preciso que se busque a perfeição nesse dizer.

### **Léxico e ideologia na obra de Bernardo de Claraval**

A índole própria de um texto depende, entre outras coisas, do léxico do qual o autor dispõe, desse modo entende-se que a seleção do léxico, a predileção por determinadas palavras e, até, por determinadas categorias de palavras podem conduzir à compreensão dos principais relevos do texto e à caracterização da obra. Um olhar sobre o léxico nos sermões *In laudibus Virginis Matris*, nos quais Bernardo desenvolve a perícopé da Anunciação em Lucas, tecendo louvores à Virgem Maria, poderá nos fazer adentrar no universo do discurso religioso e descobrir como a escolha de determinadas palavras pode ser uma marca reveladora do próprio Cristianismo. Pode-se ainda explicar como Bernardo constrói o sentido de seu discurso, articulando o léxico como fonte de argumentação para reforçar as verdades do Evangelho e ratificar a ideologia cristã que envolve a Virgem Maria no mistério da encarnação.

Não podemos esquecer que a cultura da Idade Média era substancialmente eclesiástica, marcada profundamente pelo Cristianismo, e o latim da Igreja é já um latim modificado sob influência popular. Porém, se esse latim perde, por um lado, as sutilezas do Classicismo, aproximando-se da estrutura linguística popular, por outro, ele se conserva mais rico, tanto no léxico como na estrutura gramatical. Há de se notar, também, que, para os autores cristãos da Idade Média, especialmente para Bernardo de Claraval, a língua latina não era a língua materna, mas a língua adquirida na escola, com toda a perfeição formal e a virtuosidade técnica. É verdade que a profundidade desse estudo coloca o latim para ele como segunda língua, uma língua que guarda as peculiaridades da norma e do léxico aprendidos na escola, mas, também, as “mazelas” do falar e do escrever

cotidianos, como acontece aos escritores cristãos desse período, para os quais a prática de falar o latim nas dependências dos mosteiros era comum.

Ao comentar, nos sermões *In laudibus virginis matris*, a perícope da Anunciação em Lucas, Bernardo enfatiza o mistério que envolve as palavras, quando diz: *“Plenna quippe sunt omnia super-nis mysteriis, ac caelesti singula dulcedine redundantia”*. ‘Na verdade, todas essas palavras estão cheias de profundos mistérios e cada uma delas derrama celeste doçura’. Essa afirmação nos sugere serem as palavras passíveis de variadas conotações semânticas.

Ora, o significado dos vocábulos, frases e partes de um texto é substancialmente determinado pela ideologia e pelo contexto, logo a perícope é importantíssima na progressão temática do próprio Evangelho. Quando Bernardo se propõe desenvolver a perícope da Anunciação em Lucas, tem em vista a amplitude dessa revelação para o desvendar do próprio mistério da Encarnação.

Althusser (1974) dá como exemplo da estrutura formal de qualquer ideologia a ideologia religiosa. A ideologia determina o espaço de sua racionalidade pela linguagem, e a religião constitui um domínio privilegiado para se observar o funcionamento da ideologia, dado o lugar atribuído à palavra. Orlandi (2006, p.252) afirma que o poder da palavra na religião é evidente: Deus é a palavra (*verbum*) *“Verbum caro factum est”* ‘e o verbo se fez carne’. Deus institui, interpela, ordena, regula, salva.

A frase que em português e em quase todas as versões da Bíblia se traduz por ‘a Deus nada é impossível’ vem do texto latino da vulgata: *Quia non erit impossibile apud Deum omne verbum*, que traduzida literalmente quer dizer ‘porque a Deus nenhuma palavra é impossível’. São Bernardo tem diante de si o texto latino da vulgata e o interpreta de forma literal, jogando com os termos *verbum*, para indicar Cristo, o Verbo, a palavra de Deus, e *verbum*, que não é só a palavra falada, mas também a palavra que age:

- *Quali enim illi verbum impossibile poterit esse, quia omnia fecit in verbo?*

De fato, como poderia haver alguma coisa impossível para aquele que tudo fez por meio da palavra?

- *Siquidem apud Deum nec verbum dissidet ab intentione, quia veritas est, nec factum a verbo quia virtus est, nec modus a facto, quia sapientia est, ac per hoc erit impossibile apud Deum omne verbum.*

Realmente, para Deus a palavra não contraria a intenção, porque ele é a verdade; nem o fato difere da palavra, porque ele é o poder; nem a maneira difere do fato,

porque ele é a sabedoria. E, por isso, a Deus nenhuma palavra é impossível.

Sabemos, também, por Orlandi (2006, p.242), que o discurso religioso é aquele em que fala a voz de Deus por meio de seus representantes autorizados; esse discurso estabelece, através da palavra, a relação entre dois mundos: o temporal/material e o espiritual, e revela verdades universais e eternas. Assim, as palavras servem, nesses sermões de Bernardo, para marcar o lugar da ideologia cristã da onipotência divina e estabelecer a ponte com a submissão humana, na medida em que exorta os cristãos a terem os ouvidos atentos e desejosos da palavra do Evangelho. A esse respeito, Perelman e Obrechts-Tyteca (2005, p.186) afirmam: “Na linguagem hierárquica as fórmulas se tornam rituais, são escutadas dentro de um espírito de comunhão e submissão total.”

- *Ut nam et nunc Deus emittat verbum suum et liquefaciat ea nobis perflet Spiritus eius et fiant nobis intelligibilia verba evangelica.*

Oxalá também agora Deus profira a sua palavra e esparja sobre nós os seus perfumes; sobre nós o seu espírito e nos torne compreensíveis as palavras do Evangelho.

É Deus que, através do seu mediador divino, o anjo, toma a iniciativa: anuncia que virá uma criança importante para contribuir no processo de libertação do povo. Na ordem espiritual, portanto, é Deus que profere a sua palavra e, na ordem temporal, essa relação com o sagrado se faz, nesse caso, através das palavras de Bernardo.

### **A escolha de nomes próprios e a ideologia cristã**

Sem conhecer o significado da palavra não é possível conhecer de modo unívoco o significado do texto e vice-versa: *Vox significat mediantibus conceptibus* ‘A palavra significa por meio dos conceitos’.

Ora, o tema do significado dos nomes próprios da Bíblia ocupou lugar de relevo na ideologia cristã da Idade Média, na medida em que possibilitava uma compreensão mais profunda da Escritura.

Para nós, hoje, o nome de uma pessoa é dado por mera convenção ou moda, na Idade Média, porém, a etimologia do nome próprio era importantíssima e perpassava todas as escolhas na Bíblia. A escolha do nome obedecia a determinados critérios, segundo Lauand (1998, p 54), entre os quais: alguma propriedade da pessoa, o parentesco ou a etimologia. Os nomes impostos por Deus a alguns homens sempre retratam algum dom, como em Mt 16, 18: *Et ego dico tibi: Tu es Petrus, et super*

*hanc petram aedificabo Ecclesiam meam.* ' E eu te digo: Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja'.

Ora, a pregação e a exegese medievais eram afeitas à alegoria, à mística, às interpretações espirituais e à análise etimológica. Bernardo não deixa de acompanhar essa ideologia e, nos sermões como, aliás, em toda sua obra, vai buscar no *Liber interpretationis Hebraicorum nominum* de São Jerônimo explicações aplicadas ao contexto do Evangelho:

- *Ait itaque: Missus est angelus Gabriel a Deo. Non arbitror hunc Angelum de minoribus esse, qui, qualibet ex causa, crebra soleant ad terras fungi legatione, quod et ex eius nomine palam intelligidatur, quod interpretatur Fortitudo Dei dicitur. [...]excepto dumtax archangelo, qui utique tantae inter inter suos venire potuerint excellentiae, ut tali et nomine dignus haberet, et nuntio.*
- Diz, pois: o anjo Gabriel foi enviado por Deus (Lc. 1,26) Não creio que esse Anjo seja um dos menores que, por algum motivo, frequentemente costumam ser enviados à terra com uma mensagem; isso se deduz do seu nome que significa "Força de Deus. [...] exceção feita, naturalmente, ao arcanjo Gabriel cuja dignidade entre todos os anjos, era tanta que Deus o julgou digno de tal nome e tal mensagem." (1º. sermão p. 29)
- *Nec discordat nomen a nuntio. Dei quippe virtutem Christum quem melius nuntiare dicebat, quam nunc, quem simile nomen honorat?*

Aliás, o nome concorda com a mensagem. De fato, quem mais indicado para anunciar Cristo, que é poder de Deus senão ele que traz o mesmo nome?

- *Nazareth interpretatur flos.*  
Nazaré significa flor.
- *Unde et Nazareth civitas galilaeae dicitur, id est transmigrationis [...]*  
Por isso também se diz que Nazaré é uma cidade da Galileia, isto é, da passagem.
- *In fine autem versus: Et nomen, inquit, Virginis Maria, loquamur pauca et super hoc nomine, quod interpretatur "Maris Stella" dicitur, et Matri Virgini valde convenienter aptatur.*

O fim do versículo, porém, diz: E o nome da Virgem era Maria. Falemos um pouco também sobre esse nome, que significa "estrela do mar" e se adapta muito bem à Virgem Mãe.

E Bernardo completa: “De fato ela é comparada a uma estrela, porque assim como a estrela emite seu raio sem se alterar, da mesma forma, a Virgem deu à luz o Filho, sem ferir a sua integridade. O raio não diminui o brilho da estrela, nem o Filho, a integridade da Virgem”.

Comprova-se, mais uma vez, a importância de Maria na história da Encarnação e ressalta-se a ideologia cristã de sua virgindade.

Mas o destaque para a escolha do léxico concentra-se especialmente no mistério da Encarnação. Que palavras utiliza Bernardo para descrever a fecundação em Maria?

Sem contar com a profusão de adjetivos com os quais glorifica a figura de Maria (admirável, venerável, imaculada, intacta, prudentíssima, fiel, poderosa, amável, forte, humilde), que depois passam a compor as exortações da Ladainha em seu louvor, Bernardo opta por um léxico diretamente ligado aos fenômenos da natureza, entendidos como espontâneos, livres, naturais. Assim também deve o cristão entender a fecundação da “Virgem”, fecundação realizada por obra e graça do Espírito Santo. Bernardo utiliza largamente a metáfora botânica para consolidar o argumento da espontaneidade, do surgir natural que perpassa toda a criação do mundo, relatada no Gênesis, e que se reflete na fecundação de Cristo, concebido pelo dom do Espírito Santo:

- [...] *quando rorantibus caelis desuper nubibusque pluentibus iustum, aperta est terra, laeta germinam salvatorem*

[...] pois, enquanto os céus rorejavam do alto e as nuvens choviam o justo, a terra se abriu alegre para germinar o Salvador.

O emprego das palavras *rorejar* e *chover*, usadas metaforicamente, nos induz à imagem do mistério da encarnação: os céus espalham gota a gota os dons de Deus e as nuvens fazem chover a justiça, ou seja, fazem descer sobre a terra a graça do Espírito Santo. Por outro lado, a terra incorpora as qualidades de fertilidade e virgindade que a ideologia cristã atribui à Maria. Sem esquecer, ainda, a metonímia de *justo* por *justiça*.

E Bernardo insiste sempre na ideia da flor: a flor murcha para dar lugar ao fruto, da mesma forma todos os símbolos do antigo Testamento dão lugar à verdade do Evangelho:

- *In Nazareth ergo nuntiatur Christus nasciturus quia in flore speratur fructus processurus.*

Portanto anuncia-se que Cristo há de nascer em Nazaré, porque na flor está a esperança do fruto que virá.

Na ideologia cristã católica, a virgindade de Maria ilumina a questão sobre quem é o ser humano diante de Deus; um terreno

virgem, pleno de possibilidades, onde tudo pode acontecer. A força simbólica da virgindade é, no sermão de Bernardo, representada pela terra virgem e inexplorada, cheia de viço para ser fecundada pela semente do amor. Recebendo no seu seio o filho de Deus, Maria é como a própria terra, já que, simbolicamente, representa toda a humanidade que irá receber o Salvador. Maria é a própria terra que se abre, alegre, que se encontra totalmente disponível e rejubilante para acolher, para fazer brotar no seu seio o Salvador.

O que se diz de Bernardo de Claraval é que ele “pensa como a Escritura e fala como a Escritura”. Lendo São Bernardo, tem-se a impressão de que a Bíblia penetrou tanto no seu interior, que os textos, longe de serem um ornamento estilístico, lhe vêm naturalmente ao espírito; no entanto, o monge de Claraval não se torna dependente do texto que utiliza, mas, ao contrário, desenvolve um pensamento que se torna seu. Possuidor de um conhecimento preciso, amplo e profundo do texto sagrado, entrega-se a essa tarefa de uma maneira bem original, utiliza-se do matiz que pede o contexto e, ao mesmo tempo, ratifica o seu estilo, no qual “as palavras escorrem como “favo de mel”. Dominando a língua latina, escreve com elegância e estrutura o pensamento num discurso bem ordenado, brinca com as palavras e os sentidos, joga com a sinonímia, a paronímia e a polissemia, trabalha com as flexões de nomes e verbos, transita entre o que a palavra significa e como significa. Enfim, observa-se que Bernardo lança mão de variados procedimentos de expressão bíblica, ora esgotando todos os significados, multiplicando sentidos, e incentivando a polissemia, ora comentando a etimologia, ora, ainda, concentrando-se numa palavra-chave que se converte no tema principal. Outras vezes também, muda ou retira uma letra (*caritas* por *claritas*) ou uma sílaba ou, até, escolhe uma palavra parônima, (*aemulemur* por *epulemur*), enxerta uma frase bíblica em outra similar, ou modifica uma citação qualquer deslizando de uma ideia para outra, permitindo-se contra-sentidos voluntários sem, no entanto, deixar que se perca a identidade do texto original. Bernardo trabalha o texto das Escrituras e de outros escritores cristãos como se fossem seus, mas o faz com a autoridade de um Doutor da Igreja que manuseia as palavras e os sentidos com a fidelidade de um profeta e a criatividade de um exímio conhecedor da língua e de seus trejeitos. Bernardo faz aflorar vários discursos não só da Bíblia, mas dos padres da Igreja, apropriando-se deles como se fossem seus, modificando-lhes o sentido, criando uma nova conotação semântica. Conclui-se que os processos semânticos utilizados encontram-se artisticamente calculados, de modo que usa tais artifícios sem jamais excluir a espontaneidade e sem perder a identidade do texto bíblico original.

## Considerações finais

Bernardo revela-se, nesses sermões, *In laudibus Virginis Matris*, um habilidoso artesão da palavra de Deus. Costura as palavras sobre o tecido do Evangelho de Lucas, juntando-o com outros retalhos presentes ao longo do discurso bíblico e, seja pela riqueza de verbos, pela abundância de verbos *dicendi* que instauram a relação de ação e autoridade da palavra divina: *Verbum caro factum est*” ‘e o verbo divino se fez carne’, seja pela interpretação dos nomes ou, ainda, pela utilização de formas raras que contrastam com palavras simples do léxico da botânica, Bernardo consegue revelar o elo entre o terreno e o divino, manuseando o léxico e fazendo dele a forma mágica de chegar ao seu auditório e despertar o compromisso com a ideologia marcada pelo Evangelho.

Enfim, Bernardo faz das palavras a sua melhor forma de argumentação e das suas frases verdadeiras máximas da vida cristã.

## Abstract

*The Middle Age ideology is profoundly marked by Christianity and, during XII, Bernardo de Claraval is its most distinguished representative. Therefore, taking as corpus the preaches In laudibus Virginis Matris, written in Latin by Claraval around 1125, this paper tries to analyze, in his speech, the contingency of the use of language as the medieval Christian ideology revelation. Also, this research focus on showing how Claraval builds the sense into his speech by articulating the lexicon, semantics and the intertextuality with the Bible as the argumentation source to reinforce the “Unquestionable Truths” of the Gospel and of Christianity, its rites, its dogmas and its liturgy. It is concluded that in his works, influenced by his entire politics-ecclesiastic activity, it is latent the vision of the philosophy and of Christianity in the Middle Age period rightfully called “the century of Saint Bernard.”*

**Keywords:** Bernardo de Claraval. Middle Age. Ideology. Language.

## Referências

- ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. J. J. Moura Ramos. Lisboa: Presença/Marins Fontes, 1974.
- BERNARDO DE CLARAVAL, (São). *Sermões para as festas de Nossa Senhora*. Introdução, tradução e notas de frei Ary Pintarelli. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ERNOUT, A. *Syntaxe latine d'après les principes de La grammaire historique*. Paris: Klincksieck, 1942.
- HERRERO, V. J. *Introducción al estudio de la filología latina*. 2. ed. Corregida e aumentada. Madrid: Gredos, 1981.
- LAUAND, L. J. *Cultura e educação na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAUSANA, S. A. S. *Bernardo de Claraval: homilias marianas*. Buenos Aires: Claretiana, 1980.
- LECLERQ, J. *San Bernardo monge y profeta*. Madrid: BAC, 1990.
- MAURER JR., T. H. *A unidade da România Ocidental*. São Paulo: SBD-FFLCH-USP, 1951.
- MERTON, T. *Bernardo de Claraval: o último dos padres da Igreja e a encíclica "Doctor Melliffuus"*. Petrópolis: Vozes, 1958.
- MURAD, A. *Maria, toda de Deus e tão humana*. São Paulo: Siquem/Paulinas, 2004
- Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*. Editio typica altera. Roma: Vaticana, 1986.
- OBRAS COMPLETAS DE SÃO BERNARDO. Edición bilingüe, preparada por los monjes cistercienses de España. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.
- OLIVEIRA, H. F. Apresentação à edição brasileira: breve panorama medieval. In LOYON, H. R. (Org) *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahare. 1997.
- OLIVEIRA, J. O. N. *Enlaces e desenlaces entre participios e gerúndios*, 2004. TESE (Doutorado em Letras e Linguística). Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia. Salvador
- ORLANDI, E. *A linguagem e seu funcionamento*. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2006
- PALMER, L. R. *The latin language*. London: Faber and Faber, 1954
- PEREIRA, T. L. G. A mudança linguística. In: PEREIRA, T. L. G.; POGGIO et al (Org) *Linguística e literatura: ensaios*. Salvador: Quarteto, 2004. p. 9-16.
- PERELMAN, C. *O império retórico: retórica e argumentação*. Trad. Fernando Trindade e Rui Alexandro Grácio. 2. ed. Porto: Asa, 1999.



PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, [1996] 2005.

STRECKER, K. *Intruduction a l'étude du latin medieval*. Traduite de l'allemand par Paul Van de Woestijne. 3. ed. Revue et augmentée. Lille: Giard, 1948.

ULLMANN, S. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 4. ed. São Paulo: Fundação Calouste-Gulbekian, 1964.

ZILLES, U. *Fé e razão no pensamento medieval*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.



# Resenha



COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flandres, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Victor de Oliveira Pinto Coelho

“Bem sabemos que a censura é o controle explicitado, tão evidente que não apresenta problema teórico nenhum. Mas será preciso que a censura se escancare para compreender-se a existência do controle?” (p. 33). Costuma-se associar censura ao campo dos conflitos políticos. Mas, em termos de história da literatura e da arte, pensemos nas obras que se destacaram pelo furor que causaram na esfera moral. Muitas tiveram como destino a fogueira, no sentido literal ou figurado. Indo direto ao ponto: como abordar a esfera do controle *aquem* do momento explícito da censura?

Luiz Costa Lima retoma o problema tratado diretamente na *Trilogia do Controle*, o do controle exercido sobre o imaginário, que se articula à revisão do conceito de *mimesis* e à sua teorização do ficcional. Recordando: a tendência predominante, na tradição ocidental, foi tomar a *mimesis* enquanto imitação (cópia, *semelhança*). Mas, como a *representação* não se confunde com o representado (*diferença*), abre-se um espaço potencialmente criativo. O controle visa à subordinação da imaginação à “realidade”, ao *verossímil* (a antiga cosmogonia grega; a verdade filosófica ou religiosa; numa concepção de racionalidade, essência ou realidade empírica/documentada) – as palavras devem designar aquilo que *devem* designar. Por sua vez, esse espaço potencial de criatividade configura a base da ficcionalidade. Porém, a *fictio* sempre tendeu a ser encarada como falsidade, evasão e deleite, sendo por isso rejeitada ou apenas tolerada, desde que circunscrita a um segundo plano com relação à “verdade”. Qual o potencial das ficções literárias? Como construções do tipo *como se*, tais ficções põem a “realidade” entre parênteses, transgridem seus campos de referência extratextuais, despragmatizam os discursos, *irrealizam* as normas substantivas. Tematizam os hiatos sempre presentes entre as *ficções explicativas* (esfera cultural) e a realidade contingente e plena de contradições, trazendo-os (independente da elaboração consciente ou não por parte do autor) para o interior do texto enquanto *vazios*, lugares de efeitos a serem atualizados pelo receptor.

Contra o senso comum criado no século XIX (quando o liberalismo inventava para si uma tradição histórica), é no Renascimento que o autor inicia sua pesquisa. Em 1558, no contexto em que, sob o domínio dos *condottieri*, os *litterati* convertem os valores da antiguidade, como o da *vita activa*, em retórica vazia para o ornamento da arbitrariedade política, surge *Il Corteggiano*, de B. Castiglione. Dirigido à formação do cortesão, ou seja, a

um público específico, seu objetivo é a manutenção e reforço de sua posição social. Ele narra um jogo futilmente teatral, onde os personagens, depois de propostas como a de debater “qual é a dor maior, ferir ou ser ferido por quem ama?”, acabam se dedicando à questão: “como deve ser o perfeito cortesão?”. Nesse jogo, o desacordo e contradição latentes (como no que diz respeito à relação do cortesão com o príncipe) são sempre anulados pelo *ridendo* (riso), que enquadra os assuntos e opiniões numa atmosfera de dissimulação. Por outro lado, como *ficção externa*, é uma ficção que não admite insinuações contra sua veracidade.

Em 1641, temos *Della dissimulazione onesta*, obra de um secretário de um príncipe, encarregado dos segredos e correspondências oficiais, a quem não cabe o jogo do *ridendo*. Para a manutenção da ordem, da qual faz parte, T. Acceto precisa dilacerar o texto, confessando que “escrever sobre a dissimulação exigiu que eu dissimulasse”. Como podemos entender a interpretação cristã que Acceto produz de sua experiência, comparando o dilaceramento de seu texto com o dilaceramento do corpo de Cristo? Prova de alma pia e submissa? Pragmatismo? Era o autor um traidor dilacerado? “Era enquanto se mantinha religiosamente fiel que Acceto agia como traidor”, diz Costa Lima. Como sugere o autor na introdução, cabe recordar suas reflexões sobre a noção de *sujeito fraturado*, atravessado por representações e contradições, que se põe contra a concepção moderna de sujeito auto-centrado (a suposta interação entre *self* e consciência). Menos celebrado que Castiglione, é Acceto quem esclarece que dissimular não é fingir, pois “simula-se aquilo que não é, dissimula-se aquilo que é”, raciocínio que serve indiretamente para pensar a formulação da beleza, como em seus poemas.

Com o jesuíta Baltazar Gracián, na Espanha Contra-Reformista do século XVII, o dilaceramento do sujeito é digno de louvor, pois “já não se trata de identificar-se com o corpo macerado de Cristo, de ser ferido por calar-se, mas de pôr uma trava nos afetos para que a arte permaneça sacra”. Mas, se Gracián prima pela arte sacra, por que a *discrissão*? Porque sua concepção de *gênio* bate de frente com a ficção religiosa da igualdade (das almas): seja sob a aura coletiva ou na acepção de *señorio*, que se afirma independente do coletivo nacional. Para ele, o nobre por si só supõe a desigualdade de talentos, que não se apresenta apenas em termos de posições sociais, mas na própria concepção de homem, que seria “uma perfeita proporção composta de desigualdades”. O homem seria como o mar, que muda seu estado e seu humor com bastante frequência. Seu texto traz a marca da ambiguidade, como numa passagem em que, ao falar do reino espanhol, a palavra *Ocaso* (ocidente, ocaso) emerge com duplo sentido. Mas – ou por isso mesmo – a obscuridade de sua escrita não impede sua difusão entre seus companheiros de geração. Por outro lado, o controle religioso se faz presente

nas próprias formulações do autor, pois a noção mesma de ser o homem uma “*perfeita proporção* composta de desigualdades” decorre da ortodoxia católica: as desigualdades se integram na harmonia celeste. A dissimulação dá lugar à conveniência.

No mesmo século, com F. de La Rochefoucauld – o nobre francês contrário à centralização absolutista – e suas *Réflexions ou sentences et maximes Morales* (1664), “a máscara se declara máscara”. A conjunção de sua posição social com seu desengano permitirá que o hiato entre o escritor e os valores vigentes se torne mais evidente. Se Castiglione e seus personagens são atores de sua própria farsa e Gracián e Acceto estão em posições subordinadas, as máximas do nobre La Rochefoucauld são venenosas: “a hipocrisia é uma homenagem que o vício presta à virtude”. Na medida em que o autor conhece bem a matéria que expõe ao mesmo tempo em que se permite colocar-se à distância, a *ficção externa* pode começar a ser tematizada enquanto tal, assim como os próprios valores, paixões e vícios da sociedade. A harmonia celestial é também afastada: os homens são desiguais não só pela posição social, mas por serem em si mesmos uma colcha de retalhos. Mas, tal constatação não toca a questão do controle da arte, pois no final do século XVIII debateu-se apenas a liberdade a conquistar.

No segundo capítulo, o autor concentra-se na tentativa renascentista de retornar à via épica, tomando as obras de Torquato Tasso (1544-1595), *Gerusalemme liberata* (publicado em 1581) e Ludovico Ariosto (1474-1533), *Orlando furioso* (1516). No primeiro caso, a rigidez da Contra-Reforma faz com que o maravilhoso se circunscreva apenas ao lado mouro – o que não ocorria no modelo maior, a *Iliada*. Como em *Eneida*, a narrativa é atravessada por paixões amorosas, em especial aquela entre Rinaldo e Arminda, a moura bela e feiticeira. No entanto, pelo imperativo do *verossímil cristão*, a loucura de amor (antigo *topos* pré-cristão, presente naquelas épicas referenciais) e a figura trágica de Arminda, destacadas na narrativa, são domadas no enlace final da submissão e conversão de Arminda e no processo moral movido contra a obra (apesar da voluntária concessão final), depois de sua publicação. No segundo caso, por trás da “aparência serena” destacada pelas leituras consagradas de Ariosto, há, à sua maneira e segundo sua insatisfação com as autoridades, um jogo de dissimulação em que a visão de mundo teológica e a concepção substancialista da verdade são postas em xeque. (A recorrente posição que julga não ter tido a obra outra meta que não o *prazer estético* demonstra nada menos que a vigência do controle). Se em Tasso um tema considerado histórico se subordinava à filosofia moral, com Ariosto, um tema tido como lendário permitiu sua configuração burlesca, com a qual é tematizada a disparidade entre os ideais cavaleirescos da época e a conduta efetiva. Neste sentido, sua obra se aproxima, em sua configuração, da grande

obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, abordada no capítulo que abre a segunda parte. A loucura de Orlando de certa forma antecipa a do Quixote. “Se a concessão ao louco é uma ficção legitimada, ao transgredi-la Cervantes engendra uma ficção denunciadora dentro da ficção acomodaticia” (p. 224). Como a obra de Ariosto, seu destino será o de ser lida por séculos como sátira inconsequente. No plano da narrativa, a loucura de Quixote se coloca de forma dissonante no interior do *frame* (moldura) dos valores (ficção externa) da sociedade em que atua, diante de personagens que vivem tais valores enquanto inquestionáveis. No plano da recepção, a ficção imprevista do Quixote se coloca dentro da ficção prevista (*fictio*). Uma ficção dentro da ficção. Assim, dissimuladamente, a loucura e dissonância do cavaleiro errante abrem um espaço para que os valores vigentes fossem postos à distância e tematizados.

Voltando à primeira parte, no capítulo 3 o autor retorna à questão da *mimesis* e sua relação com a imaginação, abordando o debate sobre o *De Anima*, de Aristóteles. No estudo sobre o termo *phantasia* e a relação entre *mneme* (memória) e *anamnese* (evocação), o autor joga luz especial às análises de M. C. Nussbaum e D. Frede, destacando a articulação entre *phantasia* – as imagens que persistem, que “sobram”, ora ligadas à percepção sensível, ora ao pensamento –, desejo e movimento corporal. A *phantasia* prepara o desejo que leva à ação, configurando-se a “resposta do corpo ao desejo”. Se diante da *alétheia* (verdade) a *phantasia* era tida como erro ou possibilidade de erro, importa perceber um *ver interpretativo* que, se não pode ser confundido com a noção de “imaginação criadora” (impossível no pensamento grego antigo), não se confunde com a mera imitação – embora seja como *imitatio* que passaria a ser lida a *mimesis*. Aristóteles intuía o espaço vazio, abordado mais tarde por Kant: a imaginação como tematização do ausente, que no pensamento grego se prende à *alétheia*.

No capítulo 4, sobre a “teorização tardia do romance”, o autor aborda o bispo Pierre-Daniel Huet – contemporâneo de La Rochefoucauld e, como ele, amigo da precoce romancista Mme de La Fayette – e sua desconfiança cristã diante da força do *eros*; Hegel e seu continuador, G. Lukács, que limitam a potencialidade do romance à busca da *totalidade*; por fim, M. Bakhtin e a leitura feita por H. Blumenberg, onde a ênfase na *poliglossia* destaca a *intersubjetividade* (em vez da voz única do narrador) e o caráter engendrador dos signos (em vez da busca de um sentido que se impõe). No capítulo seguinte, o autor aborda a irrupção da ciência como nova forma de controle. Destaca-se a configuração do controle do ficcional no momento mesmo da legitimação do romance, no século XVII. Na Inglaterra, a partir do “controle positivo” da distinção entre os estratégicos relatos de viagem e o romance, este se legitima produzindo uma narrativa centrada num *eu* que narra suas



aventuras, em que se faz presente a primordialidade da cadeia causal – uma ficção com aparência de realidade, de factualidade. Na França, o estudo das paixões e afetos mais imediatos legitima o romance, mas numa esfera de sentido moral. O sentimentalismo “servirá para que se adie o entendimento da suspeita contra a imaginação e a ficcionalidade” (p. 204).

Arma-se o cenário que será aprofundando nos capítulos 2 e 3 da segunda parte. Na análise das obras do jornalista inglês Daniel Defoe (160-1731), *Robson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), Costa Lima, após destacar novamente o enquadramento do romance na aparência de factualidade, discorre sobre o papel que terá o calvinismo na configuração de um ascetismo em que a ideia de vocação adquire sentido econômico. Em ambas as obras de Defoe, na tematização do *ego contra mundum* a dimensão sacra se apequena diante da irrupção do indivíduo (meramente) econômico. Já com o escritor e oficial do Exército francês Choderlos de Laclos (1741-1803), em seu *Les Liaisons Dangereuses* (1782), há a mesma tensão entre o controle e o potencial subversivo. No “amor como xadrez”, há um jogo que atenta contra a honra aristocrática da nobreza e a moralidade burguesa, mas que é possível pela configuração, como paródia, da guerra nobre, ao lado de uma dinâmica teatral – em que se faz presente a poliglossia, através da variedade de papéis. Apesar do desfecho moral (pois a protagonista, Merteuil, não tem um final feliz), após a Restauração a obra sofrerá interdição. (Mesmo a adaptação cinematográfica, em 1960, sofrerá ameaça de censura, como recorda o autor).

Quixote e Sancho já eram indivíduos não mais dirigidos por um centro, são como que simulacros de indivíduos. A isto se liga a forma híbrida da própria obra, picaresca –parodiando gêneros literários consagrados, como os romances de cavalaria – e burlesca – revelando uma Espanha miserável. Nesse hibridismo já vinha também presente a poliglossia. Aportando em terrenos mais favoráveis, o romance apresentará a absorção do tempo histórico e o caráter intersubjetivo, revelando cada vez mais a inadequação da forma épica, que condizia com uma visão estática da história e da sociedade.

Como havia demonstrado o autor em obras anteriores, com o desenvolvimento da teorização sobre o romance, na virada para o século XIX, a presença do tempo histórico no romance acabou revertendo-se numa nova forma de controle, quando o estatuto do romance passou a ser relacionado à sua representatividade da “História” ou do “caráter nacional”. A *nacionalidade* veio somar-se ao factualismo causalista. O escritor irlandês Laurence Sterne escreve antes desse processo se desenrolar, mas em *Tristram Shandy* (1759) – abordado no último capítulo – já há um narrador que não só se faz presente para explicitar a paródia que se elabora, como também desdenha a linearidade através da conjunção de

digressão, contingência e descontinuidade. Assim, afasta-se do realismo subjetivo do romance moderno, ligado à noção e veracidade dos relatos de viagens e de história nacional. Questiona-se a realização de um *eu* e o imperativo de um *telos*, pois “quanto mais se desenvolve [a narrativa], mais cresce o hiato entre o que se escreve e a vida sobre a qual se propôs a escrever” (idem, p. 342). (Não é à toa a menção a Sterne no início das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*). Na discussão sobre a *anamnese*, o autor propõe uma *torsão temporal*: em vez de continuar a relacionar a evocação unicamente ao passado, como restituição, pensar na “liberdade de conceber uma cena alternativa à apresentada pela memória” (idem, p. 139). Desejo e “torsão temporal” são fundamentais na dinâmica entre controle do imaginário e afirmação do romance. O desejo se liga à capacidade de imaginação, estando presente em quem melhor driblou/pôde driblar o veto ao ficcional e é, ao mesmo tempo (e não por acaso), um dos temas privilegiados do controle religioso e/ou moralista, além da figura do louco e o burlesco, que irrealizam as normas e valores, e da “reta desdenhada”.

Voltando ao ponto inicial, o autor faz questão de frisar que suas razões não são apenas estéticas, mas também políticas – são “político-estéticas”. “Não haveria outro modo de defini-las porque trato da questão do controle do imaginário, e o controle é um instrumento político cujos efeitos são de ordem estética” (p. 78).

## **Colaboradores deste Número**

### **ANNA CHRISTINA BENTES**

Professora de Sociolinguística e Linguística Textual do Departamento de Linguística da Unicamp. Organizadora de vários livros e de revistas científica. Autora de diversos artigos publicados em livros e periódicos nacionais relacionados aos seguintes temas de pesquisa: gêneros, interações e estilos e registros linguísticos. Atualmente, é coordenadora do Centro de Pesquisa Margens, do Instituto de Estudos da Linguagem, e do Grupo de Trabalho de Linguística de Texto e Análise da Conversação da ANPOLL. É membro do conselho editorial de várias revistas científicas e coordena o Conselho Editorial da Área de Linguagem da Cortez Editora.

### **ANNA ELIZABETH BALOCCO**

Doutora em Linguística pela UFRJ (2000), professora adjunta de Língua Inglesa da UERJ e docente no Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição (área de concentração: Mestrado em Linguística). Vice-diretora do Instituto de Letras no período de 2004-2007, atualmente é sub-chefe do Departamento de Letras Anglo-germânicas e membro do Conselho Editorial da Revista *Matraga*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Orientadora de várias dissertações de mestrado concluídas ou em andamento, tem vários trabalhos publicados, na forma de artigos e capítulos de livros.

### **ANITA COSTA MALUFE**

Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, desenvolvendo estágio de pós-doutoramento no Núcleo de Estudos da Subjetividade, Psicologia Clínica, da PUC-SP. É autora dos livros de poemas *Como se caísse devagar* (Ed.34, 2008), *Nesta cidade e abaixo de teus olhos* (Ed.7Letras, 2007), *Fundos para dias de chuva* (Ed.7Letras 2004) e do ensaio *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Ed. Annablume/ Fapesp, 2006).

### **FERNANDA CORREA SILVEIRA GALLI**

Graduada em Letras pela UNESP/Assis, onde também obteve o título de mestre em Letras - área de Filologia e Linguística Portuguesa. Doutora em Linguística Aplicada pela Unicamp, com estágio-sanduiche na FPCE (Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação) da Universidade de Lisboa (2007). É professora visitante do Centro Universitário do Rio Preto, pesquisando principalmente os seguintes temas: leitura, discurso, internet, identidade e subjetividade. Tem publicado artigos em periódicos e capítulos de livro no âmbito dos referidos temas.

### **FILIPE KEGLES KEPLER**

Bacharelado do curso de Letras da UFRGS e co-autor, junto com Michael Korfmann, de dois artigos sobre literatura e cinema: "A literatura e o cinema como novo medium artístico: Hanns Heinz Ewers e O estudante de Praga (1913)", na revista *Pandaemonium Germanicum* (2008), e "A configuração medial da literatura", na revista *Contingentia* (2007). Traduziu, para a revista *Contingentia*, uma série de textos de Rainer Maria Rilke.

### **INOCÊNCIA MATA**

Docente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde leciona Literaturas Africanas, Literaturas Pós-coloniais Comparadas e Multiculturalismo e Dinâmicas Interculturais. Doutora em Letras, organizou e publicou um série de obras, das quais se destacam *Emergência e Existência de uma literatura: o caso santomense* (1993), *Diálogo com as Ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe* (1998), *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001), *A suave pátria: reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense* (2004), *Laços de memória & outros ensaios sobre literatura angolana* (2006) e *A literatura angolana e a Crítica Póscolonial: reconversões* (2007). Em Literaturas Africanas, a sua atual área de pesquisa centra-se na questão do Pós-colonialismo e nos processos de encontro cultural e contextos multiculturais.

### **JACIARA ORNÉLIA NOGUEIRA DE OLIVEIRA**

Doutora em Letras pela UFBA. Atualmente é pós-doutoranda da UFF. É professora adjunta da Universidade Estadual da Bahia, atuando na graduação e na pós-graduação, e da UCSAL. Membro dos grupos de pesquisa PROPHOR (UFBA) e NEAD (UCSAL). Em 2008, organizou o livro *Tramas do fazer pedagógico* (UCSAL) e tem publicado artigos e capítulos de livro sobre o discurso religioso numa abordagem funcional e discursiva.

### **KELVIN DOS SANTOS FALCÃO KLEIN**

Mestre em Letras (Literatura Comparada), pela UFRGS (2009), é doutorando em Teoria Literária na UFSC, sob a orientação do Prof. Dr. Raul Antelo. Escritor e pesquisador, atua, sobretudo, na área da Literatura Comparada, Teoria Literária, Prosa Contemporânea e Ficção Hispano-americana. Publicou recentemente os artigos "Apontamentos sobre um certo Oriente" (*Revista. doc*, 2009), "O centro e as margens na obra crítica e ficcional de J. M. Coetzee" (*Travessias*, 2009) e "Intervenções ficcionais latino-americanas: a história a contrapelo" (*Literatura em debate*, 2009).

### **LUCRÉCIO ARAÚJO DE SÁ JÚNIOR**

Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Norte. Doutorando em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFPB, sob orientação da professora Beliza de Arruda Mello, com estágio na Universidade de Lisboa, sob supervisão do professor João David Pinto-Correa. Mestre em Filosofia da Linguagem pela UFPB.

### **LUIZ PAULO DA MOITA LOPES**

Professor Titular da UFRJ, Ph D em Linguística Aplicada pela Universidade de Londres, pesquisador do CNPq e do Programa Cientistas do Nosso Estado da FAPERJ. Seus últimos livros publicados se intitulam *Identidades Fragmentadas* (Mercado de Letras), *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar* (Parábola) e *Performances* (ContraCapa).

### **MARIZE MATTOS DALL'AGLIO-HATTNER**

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela UNESP, onde também atua como professora. Ph D em Linguística pela State University of New York at Buffalo. É membro titular do Conselho da Functional Grammar Foundation. Atualmente é pós-doutoranda da University of Amsterdam. Atua principalmente em pesquisa nos seguintes temas: funcionalismo, modalidade e evidencialidade, com vários capítulos e artigos publicados nessa área.

### **MICHAEL KORFMANN**

Graduado em Germanística pela Universität Heidelberg (Ruprecht-Karls), Mestre em Germanística e Americanística pela Freie Universität Berlin e Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS; desenvolveu estágio de pós-doutoramento junto à Universidade de Bonn, Alemanha (2006). Atualmente é professor do Instituto de Letras da UFRGS, onde atua como coordenador da Área de Literaturas Estrangeiras Modernas, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, e é editor da revista digital *Contingentia*. Tem inúmeras publicações sobre literatura, os *media* e a teoria dos sistemas.

### **PRISCA AGUSTONI DE ALMEIDA PEREIRA**

Mestre em Literatura Hispanoamericana e Estudos de Gênero pela Universidade de Genebra (2002), é doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela PUC-MG (2007) e prepara um novo doutorado em Literatura Comparada na Universidade de Genebra. É professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF. Publicou os artigos "Os espelhos da alteridade em *Luísa, filha de Nica*, de Orlanda Amarílis" (*Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana - NEPA*, 2009), e "Um corpo que oscila: performance, tradição e contemporaneidade na poética de Ricardo Aleixo" (*Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 2009). Sua tese de doutoramento, intitulada *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea de língua portuguesa* recebeu o Prêmio Capes de Tese 2007.

### **VICTOR DE OLIVEIRA PINTO COELHO**

Mestre em História pela UFMG (2004), ingressou em 2009 no curso de doutorado em História Social da Cultura da PUC-Rio. Já trabalhou com organização de arquivo, mediante um projeto de extensão entre a UFMG e a Secretaria de Cultura de Nova Lima-MG. De fevereiro de 2005 a dezembro de 2007, foi professor da Faculdade ASA de Brumadinho-MG, lecionando as disciplinas de Teoria da História, Historiografia Contemporânea e outras. Publicou recentemente os artigos "Vidas Secas e o sol da esperança: uma análise da obra de Graciliano Ramos" (*Literatura e Autoritarismo*, 2008) e "O Jornal do Povo e a luta por direitos - 1948" (*História & Luta de Classes*, 2008).

### VINCENZO RUSSO

Licenciado e doutorado pela Universidade de Bolonha, Itália. Atualmente, é professor de Literatura e Língua Portuguesa nas Universidades de Bolonha e de Milão. Foi bolsista do Instituto Camões (2003) e da *Scuola Superiore di Studi Umanistici* da Universidade de Bolonha (2004-05). Entre as suas publicações, destacam-se *Suspeita do Averso. Barroco e Neo-Barroco na Poesia Contemporânea Portuguesa* (Quasi, 2008); *Tenebre Bianche. Immaginari coloniali fin-de-siècle* (Diabasis, 2008). Organizou várias edições italianas de obras de autores portugueses: Eça de Queirós, José Luís Peixoto, Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço, António Ramos Rosa e Boaventura de Sousa Santos.

### VIRGÍNIA BAZZETTI BOECHAT

Doutoranda em Literatura Portuguesa na USP, onde desenvolve pesquisa sobre a poesia de Sophia de M. B. Andresen, com bolsa da FAPESP. Recentemente publicou o artigo “A quantas gentes vês porás o freio”, na revista *Forma Breve* (2007), da Universidade de Aveiro, Portugal, e uma entrevista com o poeta português Luís Quintais na revista *Metamorfoses* (2009), da Cátedra Jorge de Sena (UFRJ). Como poeta, publicou o livro *Prelúdio para arco e flecha* (Oficina Raquel, 2008).

## Normas de apresentação de trabalhos

- 1 A Revista *Gragoatá*, dos Programas de Pós-Graduação em Letras da UFF, aceita originais sob forma de artigos inéditos e resenhas de interesse para estudos de língua e literatura, em língua portuguesa, inglesa, francesa e espanhola.
- 2 Os textos serão submetidos a parecer da Comissão Editorial, que poderá sugerir ao autor modificações de estrutura ou conteúdo.
- 3 Os textos não deverão exceder 25 páginas, no caso dos artigos, e 8 páginas, no caso de resenhas. Devem ser apresentados em duas cópias impressas sem identificação do autor, bem como em CD, com título do artigo em português e em inglês, indicação do autor, sua filiação acadêmica completa e endereço eletrônico no programa Word for Windows 7.0, em fonte Times New Roman (corpo 12, espaço duplo), sem qualquer tipo de formatação, a não ser:
  - 3.1 Indicação de caracteres (negrito e itálico).
  - 3.2 Margens de 3 cm.
  - 3.3 Recuo de 1 cm no início do parágrafo.
  - 3.4 Recuo de 2 cm nas citações.
  - 3.5 Uso de sublinhas ou aspas duplas (não usar CAIXA ALTA).
  - 3.6 Uso de itálicos para termos estrangeiros e títulos de livros e periódicos.
- 4 As citações bibliográficas serão indicadas no corpo do texto, entre parênteses, com as seguintes informações: sobrenome do autor em caixa alta; vírgula; data da publicação; abreviatura de página (p.) e o número desta. (Ex.: SILVA, 1992, p. 3-23).
- 5 As notas explicativas, restritas ao mínimo indispensável, deverão ser apresentadas no final do texto.
- 6 As referências bibliográficas deverão ser apresentadas no final do texto, obedecendo às normas a seguir:

Livro: sobrenome do autor, maiúscula inicial do(s) prenome(s), título do livro (itálico), local de publicação, editora, data.  
Ex.: SHAFF, Adan. *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Artigo: sobrenome do autor, maiúscula inicial do(s) prenome(s), título do artigo, nome do periódico (itálico), volume e nº do periódico, data.  
Ex.: COSTA, A.F.C. da. Estrutura da produção editorial dos periódicos biomédicos brasileiros. *Trans-in-formação*, Campinas, v. 1, n.1, p. 81-104, jan./abr. 1989.

- 7 As ilustrações deverão ter a qualidade necessária para uma boa reprodução gráfica. Deverão ser identificadas, com título ou legenda, e designadas, no texto, de forma abreviada, como figura (Fig. 1, Fig. 2 etc).
- 8 Os originais serão avaliados a partir dos seguintes quesitos:
- 8.1 adequação ao tema;
  - 8.2 originalidade da reflexão;
  - 8.3 relevância para a área de estudo;
  - 8.4 atualização bibliográfica;
  - 8.5 objetividade e clareza;
  - 8.6 linguagem técnico-científica.
- 9 A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos publicados pela Revista Gragoatá caberá, exclusivamente, aos seus respectivos autores.
- 10 Os colaboradores terão direito a dois exemplares da revista. Os originais não aprovados não serão devolvidos.

## Próximos números

### **Número 28**

Tema: **Gênero e narratividade**

Organizadoras: Dalva Calvão e Norimar Júdice

Prazo para entrega dos originais: **15 de janeiro de 2010**

Ementa: Aspectos linguísticos e literários na configuração e na articulação dos gêneros. Narratividade no século XXI: forma e conteúdo. Produção, recepção e circulação dos gêneros e das narrativas.

### **Número 29**

Tema: **Abordagens metodológicas**

Organizadora: Fernando Muniz e Lucia Teixeira

Prazo para entrega dos originais: **15 de julho de 2010**

Ementa: A questão da metodologia na pesquisa linguística e literária, seus problemas e desdobramentos. Distintas abordagens metodológicas: implicações na prática descritiva e analítica. O tratamento qualitativo e quantitativo na utilização de exemplos, dados e evidências. Método e teoria como suporte de pesquisa. Técnicas hermenêuticas e formalistas - diálogos e contrapontos.



## General Instructions for Submission of Papers

1. The Editorial Board will consider both articles and reviews in the areas of language and literature studies, in Portuguese, English, French and Spanish.

2. In considering the submitted papers, the Editorial Board may suggest changes in their structure or content. Papers should be submitted in CD, with the title both in Portuguese and English, author's identification, academic affiliation and electronic address, together with two printed copies, without author's identification, typed in Word for Windows 7.0, double-spaced, Times New Roman font 12, without any other formatting except for:

2.1 bold and italics indication;

2.1 3cm margins;

2.3 1cm indentation for paragraph beginning;

2.4 2cm indentation for long quotations;

2.5 underlining or double inverted commas (NEVER UPPERCASE) for emphasis;

2.6 italics for foreign words and book or journal titles.

3. Papers should be no more than 25 pages in length and reviews no more than 8 pages.

4. Authors are required to resort to as few footnotes as possible, which are to be placed at the end of the text. As for references in the body of the article, they should contain the author's surname in uppercase as well as date of publication and page number in parentheses (eg.: JOHNSON, 1998, p. 45-47).

5. Bibliographical references should be placed at the end of the text according to the following general format:

Book: initial's author's pre name(s) in uppercase, author's surname, title of book (*italics*), place of publication, publisher and date.

(eg.: ELLIS, Rod. *Understanding second language acquisition*. Oxford: Oxford University Press, 1994).

Article: author's surname, initial's author's pre name(s) in uppercase, title of article, name of journal (*italics*), volume, number and date.

(eg.: HINKEL, Eli. Native and nonnative speakers' pragmatic interpretations of English texts. *TESOL Quarterly*, v. 28, nº 2, p. 353-376, 1994).

6. Tables, graphs and figures should be identified, with a title or legend, and referred to in the body of the work as *figure*, in abbreviated form (eg.: Fig. 1, Fig. 2 etc.)

7. Papers should contain two abstracts (a Portuguese and an English version), no more than 5 lines in length. In addition, between 3 to 5 keywords, also in Portuguese and in English, are required.

8. Originals will be evaluated from the following items:

8.1 appropriateness to the theme;

8.2 originality of thought;

8.3 relevance for the study area;

8.4 bibliographic update;

8.5 objectivity and clarity;

8.6 technical-scientific language

9. The responsibility for the content of articles published in the journal Gragoatá sole discretion of their respective authors.

10. Authors, whose articles are accepted for publication, will be entitled to receive 2 copies of the journal. Originals will not be returned.





PRIMEIRA EDITORA NEUTRA EM CARBONO DO BRASIL

Título conferido pela OSCIP PRIMA ([www.prima.org.br](http://www.prima.org.br)) após a implementação de um Programa Socioambiental com vistas à ecoeficiência e ao plantio de árvores referentes à neutralização das emissões dos GEE's - Gases do Efeito Estufa.



[www.editora.uff.br](http://www.editora.uff.br)

Este livro foi composto na fonte Book antiqua.12  
Impresso na Flama Ramos Manuseios e Acabamento Gráfico,  
em papel Pólem Soft 80g (miolo) e Cartão Supremo 250g (capa)  
produzido em harmonia com o meio ambiente.  
Esta edição foi impressa em maio de 2010.  
Tiragem: 400 exemplares