

FRONTEIRAS E TERRITÓRIOS DE LITÍGIO NA LITERATURA MODERNA

Antonio Manoel dos Santos Silva*

Resumo

Tomando como base o problema da labilidade conceitual do termo "fronteira" quando usado como instrumento de estudos da literatura, abordaremos dois aspectos relativos ao tema: 1) a abrangência do conceito, que torna frágil uma aplicação que seja ao mesmo tempo variável e coerente, de um lado, e de outro, consistente e produtiva em termos críticos; 2) a possibilidade de estudos de fronteiras literárias que levem em conta: a) a simbologia topológica e política que emana do termo original; b) os sentidos transpostos metaforicamente, dessa simbologia, para a análise e interpretação de textos de ficção e de poesia; c) os territórios de experimentação de linguagens em que as "fronteiras" parecem dissipar-se em zonas comuns de criação artística ou em zonas de litígio de expressão. O primeiro aspecto permite buscar a origem ou as origens (causas), provavelmente histórica(s) ou política(s), da introdução do termo no domínio da investigação sobre literatura e, conseqüentemente, permite refletir sobre a existência de outras nomenclaturas que, de modo mais específico, já cobrem o que uma linha de pesquisa das fronteiras pretende cobrir de maneira mais eficiente. Essas reflexões levam a discutir, sem resolver, dois assuntos: o do surgimento e ressurgimento sucessivo de terminologias literárias e o da sua legitimação teórica e crítica. O segundo aspecto faz minha atenção voltar-se: a) para as relações entre literaturas de fronteira de países fronteiriços, para os textos paradietais ou multilinguísticos ou multiculturais; b) para as relações instauradas entre literatura e as ciências, não só humanas como no caso da relação entre ficção e história, mas também as outras (como no caso da Física e da Matemática); c) para as relações que se estabelecem entre a literatura e as outras artes, a linguagem da literatura e outras linguagens, inclusive as que se depreendem do uso dos meios de comunicação de massa. Ilustraremos a nossa exposição com o comentário de alguns textos considerados "canônicos" e de alguns outros textos que se poderiam classificar como ... de fronteiras.

Palavras-chave

Estudos Culturais; Estudos Literários; Fronteiras; Literatura; Território.

Abstract

Given the conceptual problem that the lability of the term "borderline" creates when used in the study of literature, we aim to address two aspects related to this theme: 1) the scope of the concept, which renders fragile any application that is variable and consistent, on the one side, whilst critically consistent and productive on the other; 2) the possibility of border literary studies that consider: a) the topological and political symbolism emanating from the original term; b) the metaphorically transposed connotations of this symbology for the analysis and interpretation of fictional and poetical texts; c) the fields of experimentation with language in which the "borders" seem to dissipate into communal zones of artistic creation or areas of litigious expression. The first aspect permits the investigation of the origin or origins (causes), probably historical or political, of the introduction of the term in the realm of literary studies and leaves one to wonder whether a terminology capable to encapsulate the scope of the borderline studies more efficiently would not exist already. These reflections address two issues without settling them. The first is the emergence and resurgence of successive literary terminology and its validation and theoretical critique. The second draws our attention: a) to the relations between the borderline literature of neighboring countries, para-dialectical, multilingual and multicultural texts; b) to the relations between literature and the sciences, not only the humanities, as in the relationship between fiction and history, but also others such as it happens with physics and mathematics; c) to the relations between literature and the other arts, the literary language and other languages, including those from the means of mass communication. To illustrate this exposure we will review texts deemed "canonical" along with others that could be said to be... in the borderlines.

Keywords

Borderlines; Cultural Studies; Literary Studies; Literature; Territory.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto – São José do Rio Preto - SP. E-mail: amssan@terra.com.br.

Introdução

Apesar de não parecer, este texto constitui comentário de algumas frases tiradas do livro de Manuel Castells, *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura* (1999). Suas palavras são o ponto de partida e de chegada para que eu possa expor algumas reflexões sobre o tema sugerido pelo título:

[Um novo mundo] originou-se mais ou menos no fim dos anos 60 e meados da década de 70 na coincidência histórica de três processos independentes: revolução da tecnologia da informação; crise econômica do capitalismo e do estatismo e a conseqüente reestruturação de ambos; e apogeu de movimentos sociais culturais, tais como libertarismo, direitos humanos, feminismo e ambientalismo. A interação entre esses processos e as reações por eles desencadeadas fizeram surgir uma nova estrutura social dominante, a sociedade em rede; uma nova economia, a economia informacional/global; e uma nova cultura, a cultura da virtualidade real. A lógica inserida nessa economia, nessa sociedade e nessa cultura está subjacente à ação e às instituições sociais em um mundo interdependente (CASTELLS, 1999, p. 411).

Se for verdade que essa lógica – a da confluência de três processos que fazem surgir um mundo novo –, subjaz às ações e às instituições sociais, aí incluindo a literatura, e como nessa lógica uma das premissas é a interdependência, que implica o reconhecimento de fronteiras e a possibilidade de transpô-las, invadi-las, destruí-las e redesenhá-las, cabe-nos perguntar, inicialmente, que significado adquire o termo “fronteira” quando utilizado no domínio da literatura, ou melhor, naquela parte de seu território habitada pela crítica literária, entendida esta como leitura que analisa, discrimina, seleciona e julga segundo diferentes mediações. Vamos ao termo.

“Fronteira” possui múltiplos significados. Como todos sabemos, serve para definir geopoliticamente os limites entre países e, dentro desses limites, as regiões e, dentro destas, as microrregiões e, dentro destas, as localidades e, dentro destas, os espaços próprios de convivência e pertencimento conhecidos como comunidades. Geograficamente, o termo serve para definir, ou seja, colocar limites, a espaços físicos ocupados (ou não) por homens: assim, sua transposição denotativa para a caracterização de espaços culturais constitui decorrência, por assim dizer esperada, nos chamados estudos culturais; daí, fronteiras culturais e, no âmbito ideológico destas, fronteiras da literatura e, com inversão semântica, literaturas de fronteira. Daí, também, ser necessário reconhecer a existência de um impasse que está nessa origem e que assim foi formulado por Manuela Ribeiro Sanches (1999) em “Nas margens: os estudos culturais e o assalto às fronteiras acadêmicas e disciplinares”:

Escrever sobre uma área como a dos estudos culturais revela-se tarefa a um tempo infinita e paradoxal. Infinita, na medida em que as abordagens que assim se auto-designam decorrem de inúmeras aproximações, de proveniência e orientação extremamente diferenciadas, desde o marxismo, com recurso às reflexões menos ortodoxas de Althusser e Gramsci à semiótica, na sequência da revolução estruturalista, ao seu questionamento pelo pós-estruturalismo, com particular destaque para as obras de Michel Foucault e de Jacques Derrida, não esquecendo o contributo da etnografia. Paradoxal, na medida em que aquilo que os estudos culturais se recusam até certo ponto a fazer é delimitar as suas fronteiras metodológicas, departamentais, acadêmicas ou nacionais (SANCHES, 1999, p. 193).

Se a inteligente e respeitável Manuela escreve isso, só me resta, acatando suas observações, começar pela designação “fronteira”, a qual sofre as mesmas vicissitudes de outras designações. Esse procedimento, se não ajuda a resolver o

impasse, pelos menos nos permite conhecer algumas de suas explicações. Quero dizer que o termo, conforme o processo de deslocamento conhecido como metáfora, transitou da Geografia Humana para os estudos da literatura, transformando-se num símbolo polissêmico. Como todos os símbolos polissêmicos, tem sido usado, de uns tempos para cá, de modo excessivo, às vezes insólito, para designar muitas realidades diferentes. Os que trabalham em Programas de Pós-Graduação em Letras têm verificado sua ocorrência em várias situações, principalmente naquelas que referem a desconstrução e a ruptura: fronteiras do gênero, fronteiras do romance, fronteiras do lírico, fronteiras do soneto, fronteiras do verbal, fronteiras da escrita, fronteiras do estilo, fronteiras da linguagem oficial e assim por diante. Em todo caso, como demonstram as múltiplas chamadas para publicação em revistas acadêmicas, o termo “fronteira” busca legitimar-se no mundo das reflexões críticas e a tal ponto que começa a esgarçar-se, correndo o risco de volatilizar-se. Por servir para muitos significados, aproxima-se da fronteira de nada significar.

Não é de se estranhar que o termo tenha se deslocado do discurso da Geografia para o da literatura e que nesta tenha assumido muitas possibilidades referenciais. Não custa aceitar que poderemos, no futuro, nos esquecer de sua aplicação original, a qual, aliás, já constitui um significado segundo. Não há que se estranhar essa derivação semântica, porque nomenclaturas legitimadas hoje como elementos do estoque literário foram extraídas de outros discursos.

Fronteiras transpostas: metáfora, *ékphrasis*, *diegese*

A “metáfora”, por exemplo, significava “transportar alguma coisa de um lugar para outro”; hoje, uma figura básica da poesia, por assim dizer sua síntese mais compreensível, também se tornou conceitualmente lábil e tão lábil que há dicionários inteiros – e até livros, como o de Michel Le Guern (1973), – dedicados a esclarecer seu verdadeiro sentido, enquanto tropo. Apesar disso, trata-se de termo legitimado, com sua fronteira figurativa bem traçada.

Tomemos outro termo: *ékphrasis*. Este, da retórica grega, originário da primeira sofística (séculos IV e V a. C.) e que perdurou na segunda sofística. Designava uma descrição viva, um retrato realista das personagens e das coisas, como se o autor pretendesse que o ouvinte as palpasse com as mãos, as visse com os olhos. A *ékphrasis*, procedimento discursivo voltado para a função suasória, incidia sobre a natureza física (o mundo mineral, o vegetal, o animal e espaços respectivos), sobre os aspectos visíveis das obras de arte (pinturas, esculturas, arquiteturas) e sobre as aparências físicas das pessoas, inclusive naqueles aspectos que propiciassem a percepção das reações psicológicas, como podemos ler nos tratados de Retórica de Fontanier (1977) e de Lausberg (1966).

Usado pelos teóricos da oratória sofística até o século IV d.C., sua legitimidade como descritor de um procedimento discursivo só perdeu força graças à atuação de Santo Agostinho, o qual percebeu com clareza que a *ékphrasis* havia se transformado numa espécie de entidade autônoma, sem vínculo com a persuasão doutrinária, pois dava às palavras um valor em si, semelhantemente a muitos textos hoje que se representam a si mesmos, se enrolam sobre si mesmos e criam a chamada densidade “poética” resistente à comunicação. Santo Agostinho, como Lukács tentou propor séculos depois para a narrativa literária, passou a se exigir, como pregador cristão, que houvesse uma motivação entre o mostrar e o assunto dos sermões, entre o mostrar e o argumentar e sua finalidade persuasiva. Pode-se afirmar que o *De Doctrina*

Christiana (1962)¹ do pensador cristão fez com que o termo *ékphrasis* da arte retórica perdesse sua legitimação enquanto descritor teórico. Agostinho, com sua teoria e sua prática, de certo modo matou e enterrou a *ékphrasis* como denominação de um procedimento discursivo.

O termo desapareceu, mas a coisa por ele designada não. Que tenha desaparecido ou ocupado os cantinhos da ciência retórica antiga, são testemunhas os dicionários de termos literários publicados até pouco tempo e o próprio livro de Lausberg. Que a coisa designada não tenha desaparecido, lembremos, para comprová-lo, que, no começo do século XIX a desaparecida *ékphrasis*, que suportava antigamente cinco procedimentos, também descritivos, que ela sozinha referia durante a retórica sofisticada, já estava substituída, conforme se lê em Fontanier (1977), por cinco denominações diferentes: "topografia", "cronografia", "prosopografia", "etopeia" e "retrato".² Isto quer dizer que se, dentro do vasto país da literatura, tivéssemos, na região da retórica, um pequeno território da *ékphrasis*, que faria fronteira com os territórios da narração, da argumentação e do diálogo, ela abrigaria cinco micro-regiões, duas delas com fronteiras interseccionadas.

Entretanto, recentemente a *ékphrasis* ressuscitou e tenta, hoje, legitimar-se outra vez, mas com um significado bem restrito: o da descrição que tem por objeto as qualidades sensíveis perceptíveis por meio da contemplação das obras de arte visuais, especificamente, das obras pictóricas e escultóricas.

Consequentemente, nos dias atuais, as fronteiras da *ékphrasis* fazem-na uma espécie de Andorra ou de Principado de Mônaco, com relativa independência dos demais procedimentos descritivos, mas dependente do território das artes visuais. Talvez se legitime dentro do sistema das figuras do discurso, como se legitimaram, já lexicalizados, muitos dos tropos que hoje manipulamos com desenvoltura e sem sobressaltos.

Finalmente, e para nos ajudar na compreensão do alcance semântico de "fronteira", vejamos a denominação "diegese", consagrada hoje como legítima nos estudos de narratologia. Encontramos esse termo, no domínio da Filosofia, em Platão e Aristóteles, na acepção de narrativa e como oposição a mimese. Deixou de ser utilizada ainda na época helenística, mas reapareceu em 1951, em artigo de Etienne Souriau sobre a linguagem cinematográfica, "A estrutura no universo filmico".

Souriau ressuscitou o termo para aplicá-lo ao universo representado em filmes, não em quaisquer filmes, mas naqueles que são produtos da arte cinematográfica. Desencavou-o, pois, do jardim da reflexão filosófica sobre os fatos e sua explicitação verbal e plantou-o no canteiro da reflexão estética sobre o cinema. Escreveu Souriau que os fatos da "diegese" são aqueles próprios da história representada na narrativa filmica, os componentes da existência projetiva ou reica, conforme explica em *A correspondência das artes* (1983); com outras palavras, conforme elucida Jacques Aumont (1994), a "diegese" está constituída por tudo aquilo que supostamente acontece segundo a ficção apresentada pelo filme, tudo, enfim, que a ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira.

Não demorou muito para que Christian Metz (1972) ampliasse a definição e passasse a conceber a "diegese" como sendo a instância representada no filme,

¹ Para acesso ao texto em português, consultar: AGOSTINHO. *A doutrina cristã*. Trad. Ir. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

² Fontanier aborda essas denominações na parte final de seu livro, dedicada ao estudo das figuras do discurso distintas dos tropos, incluindo-as entre as figuras de pensamento por desenvolvimento. Cf. FONTANIER, 1977, p. 422-428.

a saber, o conjunto da denotação fílmica, portanto, a própria narrativa com todos os seus componentes e circunstâncias, o tempo e o espaço implicados na narrativa e por meio dela, junto com as personagens, as paisagens, os locais de ambientação, em resumo, todo o pseudo-mundo construído pelo espectador por meio do filme.

Se Christian Metz dá maior amplitude ao significado de “diegese” (na realidade, apenas mostra até que ponto se pode aplicar o conceito de Etienne Souriau), Gerard Genette (1980) o restringe. Para este a diegese diz respeito à narrativa e aos processos de narrar. Embora estabeleça as fronteiras entre “narrativa” e “mimese”, reconhece as zonas de interseção e sobreposição, o que implica afirmar que aí também as fronteiras imbricam uma com a outra de modo tal que instituem territórios de litígio ou de convivência pacífica.

Parecerá, talvez, a alguns que fujo ao tema ao tratar de nomenclaturas. Pelo contrário, apenas tento mostrar, desde o início, que a palavra “fronteira” busca legitimar-se como operador reflexivo sobre os textos literários, tal como se pôde observar com os termos “metáfora”, “*ékphrasis*” e “diegese”. “Metáfora” passou uma fronteira denominativa: referia um movimento físico e passou a referir uma figura básica do discurso poético, lexicalizando-se como um tropo, como designação de um fenômeno da promoção anafórica realizada pela arte da poesia. Indo ao seu território de origem, descobrimos que a metáfora foi metáfora de si mesma. Por seu lado, e fazendo fronteira com os discursos argumentativo ou lógico, com o discurso dialógico ou dramático e com o discurso narrativo ou mimético, o procedimento descritivo conhecido como *ékphrasis*, que originalmente tinha sido um operador retórico amplo, ressuscitou, recentemente, com seu território reduzido, ou seja: saiu das fronteiras do campo santo da retórica antiga e reviveu mirrada ou ainda fantasma, fazendo fronteira com a “topografia”, a “etopeia”, a “crononografia” e outros modos de “prosopografia”, apenas mais esnobe ou elitista, pois só conversa, por enquanto, com as nobres artes da fenomenologia visual. Por fim, a “diegese”, que antigamente foi uma categoria de pensamento própria da filosofia, fazendo fronteira com a mimese, o *mythos* e o *logos* histórico, ressuscitou em 1951, para fazer parte do conjunto de operadores analítico-críticos da narratologia. A seu modo, também passou uma fronteira: da filosofia para o discurso sobre as artes de representação narrativa, e fica brincando de pular a cerca – quer dizer, “fronteira” –, que separa, sem arames farpados, o cinema e a literatura de ficção narrativa.

Podemos afirmar, portanto, que esses três termos estão, em maior ou menor grau, legitimados: um como tropo, outro como procedimento discursivo, outro como configuração mental da ação verbalizada. Chegamos então à pergunta: a denominação “fronteira” vai-se legitimar? Para a legitimação crítica de uma obra, de um autor, de uma corrente, concorrem muitos fatores: o seu surgimento (nascimento e visibilidade), sua identificação (identidade e nomeação), seu desenvolvimento (repetição e acumulação progressiva no tempo) e sua aprovação (aceitação e canonização).

Crise da Universidade e Estudos Culturais

O termo “fronteira”, aplicado hoje tanto às formas de conhecimento (fronteiras das ciências e seus campos específicos) quanto às artes (incluindo a literatura), refere realidades mentais já sabidas por meio de outras designações,

algumas metafóricas: “código”, “regras”, “normas”, “convenção”, “trincheira”, “vanguardas”, “divisor”, etc. No seu campo de atrações semânticas agem dois pares de ideias sugestivas, opostas e, simultaneamente, complementares: o par “interdição/liberdade” e o par “identidade/diferença”.

A partir da década de 1970, essa designação ou, mais do que esta, seu conceito começou a se tornar mais e mais presente nos meios acadêmicos graças aos denominados “estudos culturais”, expressão esta que antes referia quaisquer estudos sobre cultura e seus resultados e que, a partir de então, começa a delinear trabalhos especulativos que tentam dar conta dos fenômenos decorrentes dos três processos apontados no início deste texto: crise econômica do capitalismo e do estatismo com sua conseqüente reestruturação, tecnologias da informação e movimentos socioculturais.

Tais estudos, de resto resistentes à delimitação de suas fronteiras e implicando diversidades metodológicas e teóricas às vezes incompatíveis, caracterizam-se como resposta e, também, como resistência do pensamento às grandes crises que movem a sociedade humana desde que esta se viu empurrada, sem retorno, pelo desenvolvimento regulado pela economia de mercado que aprofunda as assimetrias sociais, ilusoriamente desaparecidas com a sociedade em rede. Como todos sabem ou sentem, esse tipo de regulação transforma as ciências e as artes em valor econômico, orientando aquelas para as aplicações tecnológicas e para a criação de produtos lucrativos, e estas para os espetáculos comercializados e venais. Os estudos culturais constituem, em síntese, respostas do pensamento à modernização reflexa nas artes e na literatura, nos costumes e no trabalho cultural das comunidades (danças, músicas, bordados, esculturas e indústrias de uso) e, inclusive, aquela parte da cultura que se faz por consumo ou que se traduz em valores de vivência e de convivência (esportes, formas de lazer, vestimenta, culinária, utensílios domésticos, música popular de criação individual ou coletiva).

Nesse contexto, os estudos denominados culturais se obrigam ou se exigem tratar das fronteiras seja para arbitrá-las em termos de identidade ou diferença, seja para reconhecer as intersecções e sobreposições (hibridismos), seja para mostrar as transgressões, as superações, as apropriações e as expropriações, seja para definir as diversidades de manifestação e os lugares de cada uma delas. Lugares humanos, bem entendido, conforme o proposto por Milton Santos em *Pensando o espaço do homem* (1982).

Que perguntas se fazem os estudos de fronteiras culturais no domínio da literatura? Pelo que me foi dado perceber, são perguntas, por certo críticas, sobre hegemonia, sobre legitimidade e sobre a própria instituição literária. Por exemplo: que literatura é hegemônica e até que ponto pode ser hegemônica em termos de tempo e de espaço? Que traços definem essa hegemonia? Que literatura é legitimamente literatura: a erudita, consagrada pela tradição letrada e pelas propostas de avanço inventivo, ou também, e, diferencialmente, a literatura rude, popular e oral, ou ainda a literatura de carregação? Como se preserva ou se salva hoje a literatura diante dos novos suportes ou diante das artes que lhe são fronteiras, e que dela se apropriam como as histórias em quadrinhos, os filmes, as minisséries?

Entretanto, o tema e os problemas de fronteiras da literatura sob a perspectiva cultural, embora visíveis a partir do último quarto do século XX, já eram correntes bem antes. O que aconteceu para seu incremento foi o fato de que a Academia começou a discutir o seu próprio papel e as suas crises graças à percepção de um mundo novo cuja complexidade parecia escapar-lhe das mãos ou, com outras palavras, cuja complexidade atestava a impotência do intelecto

em seu esforço para compreendê-la e explicá-la. Ao observar-se, analisar-se e tentar explicar-se, a Universidade, como *locus* da Cultura, descobre suas crises de hegemonia, de legitimidade e de institucionalidade, conforme sugere Boaventura de Sousa Santos (1994).³ Se não, vejamos.

Até por volta de 1970, a Universidade se via e era vista como templo do saber ou, mais profanamente, como o lugar privilegiado do conhecimento, tanto no sentido de que ali se produz, quanto no sentido de que ali se mantém sob o crivo crítico e assim se pode difundir e avançar. Assim, são verdadeiros e exemplares os conhecimentos produzidos, mantidos e reconhecidos pela Universidade. Esta chancela de poder começou a ser posta em questão no último quarto do século XX, pois a exemplaridade do conhecimento não se considera mais como algo exclusivo ou único ou necessário. Essa profanação, ou melhor, essa contestação repercute no interior das universidades (e na relação destas com o exterior) por meio do conflito entre a alta cultura e a cultura popular, e entre ambas e a cultura de massas. Repercute igualmente em outros conflitos, por exemplo, entre instrução e formação, adestramento e educação. Faz-se sentir também na oposição entre teoria e prática, fato que no Brasil se agrava graças ao problema cultural do preconceito relativo ao trabalho manual e a tudo que com ele se relacione. A mesma tensão entre exemplaridade e funcionalidade se nota no tratamento diferente dado à pesquisa básica e à pesquisa aplicada: para aquela se contabilizam custos, para estas, benefícios e recursos. Por último, a exemplaridade e a funcionalidade balizam as opções por atendimento às demandas da sociedade: demandas verdadeiramente sociais, tanto físicas quanto espirituais, e demandas de mercado, cujo fundamento é o lucro.

Ao lado dessa crise de hegemonia do conhecimento (ou da cultura) que ela produz ou legitima, a Universidade passou a sentir (e por certo a pensar) a crise de legitimidade. Essa crise se nota quando nos indagamos sobre a missão fundamental da Universidade. A resposta unânime é que a universidade deve formar seres humanos, o que, em outras palavras, significa que a universidade tem como finalidade promover a cultura (formar gente) e preservá-la (manter e difundir os produtos resultantes da formação) em sua inteireza. “Mas as universidades têm cumprido esse compromisso?”, se pergunta ou pesquisador de Estudos Culturais. E não há quem, em sã e honesta consciência, consiga apagar a dúvida por meio de uma afirmação positiva. A tensão que gera a crise de legitimidade se comprova facilmente quando nos deparamos com a exclusão de grande parte da coletividade ou, o que significa dizer o mesmo, na incorporação muito limitada de grupos marginalizados e nas estratégias de acesso ao ensino superior. Esta segunda crise se manifesta também (e custa-me dizê-lo) nas hierarquizações e classificações (*rankings*) de universidades, institutos, faculdades e cursos, bem como em todas as tentativas de transformar o sistema universitário num aglomerado de centros dedicados: aqui universidades de pesquisa, ali universidades de ensino, acolá de extensão e de serviços. Desconfio que os padrões de internacionalização fazem parte dessa crise principalmente em países periféricos ou semi-periféricos.

Por fim, ao especular sobre si mesmas, as universidades perceberam que a crise da institucionalidade, que os cientistas da cultura caracterizam e desenham como uma tensão entre autonomia e produtividade social, se manifesta na

³ Uma primeira versão desse texto foi publicada, em 1989, na Revista Crítica de Ciências Sociais do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e está disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Da_ideia_de_universidade_RCCS27-28.PDF>. O texto integra o livro *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, publicado no Brasil pela editora Cortez em 1995.

dificuldade de identificá-la, ou seja, de descobrir sua identidade e, com isso, sua natureza: é social?, é funcional?, é gerencial? Se é social, como se comporta diante das demandas da sociedade regulada pelo Mercado e diante de um Estado que a financia, mas se subordina às exigências do próprio Mercado? Tem-se, desse modo, a impressão de que a universidade não produz, de que se isola das comunidades e não atende, por incompetência ou elitismo, às exigências dessa mesma sociedade.

Os estudos que têm como objeto a cultura e as fronteiras das culturas, homologam essas três crises da Academia, que, de certo modo, explicam o surgimento deles, estudos, enquanto ocupação dos pensadores universitários.

Fundamentalmente, esses estudos, mesmo quando animados pelo fervor contrário ao desenvolvimentismo centrado nas exigências do Mercado, permitem descobrir emergências não previstas nesse processo desenvolvimentista, emergências que dialeticamente contradizem a globalização e os princípios que a fundamentam, a começar da irracionalidade que marca os movimentos de especulação financeira internacional. Emerge uma sociedade civil global, ligada por meio de tecnologias comunicativas, que evoluem com base na informação compartilhada e que possibilitam a crescente consciência de que existem identidades diferenciadas e de culturas regionais e locais. Desse modo, vai-se verificando uma espécie de participação em rede que, em vez de anular o específico, chama atenção para este. Ao mesmo tempo pode-se perceber, com esses estudos, que hoje está se formando uma consciência coletiva – nem sempre crítica –, nova, mais ampla talvez, sobre a importância da natureza e das culturas nacionais e comunitárias.

Fronteira, literatura comparada e fronteiras literárias

Chegados a este ponto, podemos nos deter na palavra “fronteira”. Provavelmente por causa do prestígio que adquiriu, migrou da episteme antropológica, para outros aspectos da literatura, afora aqueles da existência projetiva e do hibridismo linguístico. Refiro-me aos outros usos do termo para designar as normas, as convenções de gêneros e de formas específicas, a demarcação de estilos de época, de movimentos e de correntes literárias, etc. Nesses casos “fronteira” concorre com outras metáforas de mesmo, semelhante ou contíguo campo semântico, a saber, “limite”, “balizas”, “cânones”, “modelos canônicos”, “modelos escriturais”, “condicionamentos”, “delimitações”.

Cumprе ressaltar que há estudos de fronteiras que talvez se enquadrassem melhor como uma face da “Literatura Comparada”, e outros, como aspectos das poéticas normativas. Mas essas denominações também não conseguem escapar da irradiação polissêmica. Veja-se, por exemplo, “Literatura Comparada” que também passou a valer para muitos procedimentos analíticos e explicativos que buscaram superar as ideias sobre influência, originalidade, imitação, plágio e binarismo, até que se encontraram outros termos com os quais se identificaria. Lembro-me de que, quando em 1983, a pedido de umas colegas interessadas na criação de uma Associação de Literatura Comparada, fui atrás dos presumíveis pesquisadores voltados para essa metodologia, um deles me alertou para o fato de que todos os pesquisadores de literatura voltados para o estudo de textos eram comparatistas, pois é impossível tratar de um texto literário sem que se compare com outros, o mesmo valendo para estilos e correntes. E se era assim, se todos eram comparatistas, não se precisava incrementar uma associação de tal porte. Um dia haveria tantos sócios nessa Sociedade que praticamente se

confundiriam com os professores e pesquisadores de Literatura, inclusive os alunos de Iniciação Científica.

Em suma, que significados se atribuem hoje a “fronteira literária” quando se estuda literatura? Restringe-se a um dos aspectos temáticos da Literatura Comparada ou seria outra denominação para antigas modalidades de estudo que se conheciam, conforme ensinavam os livros de Wellek e Warren (1971) e de David Daiches (1967), como demandas externas (Biografia e Literatura, História e Literatura, Psicologia e Literatura, Sociologia e Literatura, Filosofia e Literatura)? Sem mais delongas e interrogações, podemos aceitar provisoriamente três possibilidades de estudos sobre “fronteiras literárias”.

A primeira possibilidade leva em conta a simbologia topológica e política irradiada do termo original. Visualizo aqui aqueles estudos que se voltam para as literaturas de regiões culturais transnacionais, regiões que abrangem países separados por fronteiras político-geográficas mas cujas literaturas compartilham usos e costumes, temas e problemas, orientações estilísticas e de formas, permitindo-nos identificar até, por trás ou por baixo das diferenças lingüísticas, uma certa comunidade constitutiva de expressão. É o que se pode verificar, por exemplo, com a literatura gauchesca, com certa literatura amazônica, e, segundo aprendi com a Profa. Gisèle Manganelli Fernandes, com a literatura chicana.

Tanto numa quanto noutra se verifica a transnacionalidade, mas também aquele pendor para buscar identidades. Na gauchesca, por exemplo, o que é fala estilizada e o que é criação popular, e, entre ambas, o que constitui confronto ou herança da cultura europeia? Na amazônica, que papel joga a questão política da sua internacionalização, ou a soberania nacional quanto à exploração científica, ou a mobilidade das fronteiras, ou, mais candente ainda, os confrontos pela posse das terras e preservação das culturas indígenas, ou finalmente, as resultantes dos fluxos migratórios? Será que, de fato, a relação entre homem e natureza define uma unidade para modos de ver a selva amazônica por peruanos (*La serpiente de oro*), colombianos (*La vorágine*), venezuelanos (*Canaima*) cubanos (*Los pasos perdidos*), portugueses (*A selva*) e brasileiros (*Galvez, Imperador do Acre; Mad Maria; Chove nos campos de Cachoeira e Marajó*)?⁴

Também enquadrado nessa primeira possibilidade os estudos de textos paradialetais ou multilingüísticos (necessariamente híbridos e multiculturais); por exemplo, mais recentemente, os escritos em “portunholinglish” por Caio Fernando Abreu (“a verdadeira □ estória de sally can dance (and the kids) □ história”, publicado em 1977 em *Pedras de Calcutá*) e os textos em portunhol selvagem escritos por Douglas Diegues (*Da gusto andar desnudo por estas selvas*, 2003; *El astronauta paraguayo*, 2007; *La camaleoa*, 2008) e por Wilson Bueno (*Mar paraguay*, 1992, e *Meu tio Roseno, a cavalo*, 2000 – sobre o qual há um pequeno e esclarecedor artigo de Norma Wimmer publicado em 2007), e mais no começo do modernismo, os textos de Juó Bananere (*La divina increnca*, 1915), de Antonio de Alcantara Machado (*Brás, Bexiga e Barrafunda*, 1927), e *Quer paticciaccio brutto de via Marulana* (1957), de Carlo Emilio Gadda. Ainda aqui, colocaria os textos que exprimem as experiências de fronteira, com suas linguagens próprias ou não, como se dá, conforme explicam os estudos feitos por

⁴ *La serpiente de oro*, romance de Ciro Alegria, foi publicado em 1935; *La Vorágine*, romance de José Eustasio Rivera, foi publicado em 1924; *Canaima*, romance de Rómulo Gallegos, foi publicado em 1935; *Los pasos perdidos* romance de Alejo Carpentier, foi publicado em 1953; *A selva*, romance de Ferreira de Castro, foi publicado em 1930; *Galvez, Imperador do Acre* e *Mad Maria*, romances de Márcio Souza, foram publicados, respectivamente, em 1976 e 1980; *Chove nos campos de Cachoeira* e *Marajó*, romances de Dalcídio Jurandir, foram publicados, respectivamente, em 1941 e 1947.

Nolasco, com os textos de Hélio Serejo e Silvino Jacques.⁵ Justificaria como estudos de fronteiras literárias os que abrangessem esses tipos de literatura, porque são contíguos às referências geopolíticas ou simplesmente geográficas e porque, dialeticamente, servem para negar as fronteiras definidas politicamente e para afirmar, também dialeticamente, os resultados de movimentos migratórios e de trabalho inter-regionais e internacionais.

A segunda possibilidade de estudos sobre fronteiras literárias diz respeito às relações que se podem estabelecer entre a literatura e as ciências. Percebo aqui, numa primeira vertente, além das aplicações das teorias e métodos provenientes de outras áreas de conhecimento, afins aos das artes e letras, aqueles estudos que, pressupondo a literariedade mas não insistindo sobre esta, se voltam para as referências ou conteúdos próprios seja das ciências humanas (História, Psicologia, Sociologia, Política, etc.), seja das ciências biológicas (Biologia, Zoologia, Botânica...), seja das ciências exatas (Física, Química, Matemática...) e as profissões respectivas. O estoque de textos que possibilitam os estudos nesta vertente é enorme: romances históricos, romances ou contos históricos, romances psicológicos, romances sociais ou regionais, etc., e todos os romances naturalistas que subordinam as narrativas aos determinismos biológicos; mas também as ditas narrativas dirigidas para crianças e jovens, vistas como instrumentos de ensino das ciências exatas ou biológicas ou como configuração dos aspectos éticos próprios das profissões resultantes.

Estas últimas são um pouco menosprezadas pela crítica das altas literaturas, porém eu ressaltaria uma que não se apresenta como literatura mas pode ser vista como romance histórico e, ao mesmo tempo, romance de um número, ou melhor, de um teorema: *The Fermat's last theorem (O último teorema de Fermat)*, de Norman Singh, publicado no Brasil em 2008.

Numa segunda vertente situaria os estudos sobre textos literários em que a literariedade tenta incorporar as linguagens e os métodos das ciências ou, com outras palavras, em que as potências poéticas da linguagem científica parecem tornar-se ato criador literário. Para compreender essa vertente, penso em três variantes: a da experimentação naturalista, a de uma proposta concretista e a de um romance experimental. Affonso Romano de Sant'Anna (1973) já mostrou, com boa dose de imaginação crítica, de que forma as leis da termodinâmica e da biologia concorrem na criação de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Raquel Lima Silva (2010), em dissertação de mestrado⁶ sobre *O Mulato, O Homem, Casa de Pensão e O Cortiço*, mostra os procedimentos experimentais do método científico aplicados, dentro de certos limites, por esse escritor, na configuração de doenças fisiológicas e de doenças psicopatológicas das personagens.

A proposta concretista acena para uma possível poesia matemática e foi formulada da seguinte maneira por Haroldo de Campos, em 23 de junho de 1957, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidas no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. [...] A passagem da fenomenologia da composição à matemática da composição coincide com uma outra passagem:

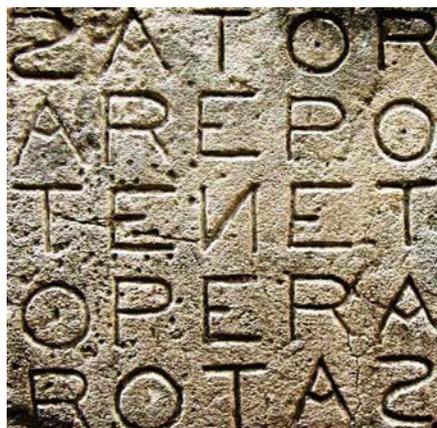
⁵ A título de exemplo, veja-se: "Viventes dos pantanais e cerrados" (2010); "No Pantanal da Nhecolândia: Outras conversas" (2008); "Silvino Jacques: literatura entre fronteiras reais e imaginadas" (2010).

⁶ Ver: "Transformações urbanas e psicopatologia na ficção naturalista de Aluísio Azevedo". Disponível em <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brp/33004153015P2/2010/silva_rl_me_sjrp.pdf>.

a do orgânico-fisiognômico para o geométrico-isomórfico (CAMPOS, 2006, p. 133-134).

Confesso que não me é fácil discernir nesse brilhante emaranhado conceitual a clareza própria da matemática, mas alguns poemas concretos exemplificam à sua maneira esse programa poético. Por exemplo: "Cartilha", "Epitáfio para um banqueiro", "O suicida ou Descartes às avessas", de José Paulo Paes; "2 poemas", de Osmar Dillon; "Hiroshima mon amour", "acaso", "evento" e "olho por olho", de Augusto de Campos, os poemas com chaves léxicas (de Décio Pignatari, de Luis Ângelo Pinto e de Ronaldo Azeredo); "dois poemas", de José Lino Grunewald; . E "materesmofo", de Paulo Leminski.

Na prosa de ficção narrativa talvez o melhor exemplo de suporte geométrico para a constituição do texto seja *Avalovara* (1973), de Osman Lins, que conjuga a espiral e um quadrado, aquela inscrita sobre este, por sua vez dividido em 25 quadrados, cada um dos quais ocupado por uma letra de um poema "místico" em latim; SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. Trata-se de uma frase inventada por um escravo frígio de Pompéia. A frase, com essas cinco palavras, cada qual com cinco letras, pode ser lida da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima, de modo que nos vinte e cinco quadrados que formam o quadrado maior, onde se inscreve a espiral, se divisam oito letras que se repetem, menos a letra N, que constitui o núcleo final para o qual, infalivelmente, a espiral se orienta. Observe-se:



Quadrado Sator encontrado em Oppède

Essa composição geométrica permite a Osman Lins elaborar um texto que projeta o uno do movimento e o múltiplo dos oito temas correspondentes às oito letras.

Se tal forma de composição nos lembra a geometria clássica, outro romance da mesma época parece espelhar a geometria dos fractais, mas não ousarei afirmar isso a respeito de *Zero* (1979), de Ignácio de Loyola Brandão, pois a teoria dos fractais só surge dez anos depois do romance, que referiremos mais adiante, ao falarmos da terceira possibilidade de estudos de fronteiras literárias.

A terceira possibilidade é aquela que se nota nos estudos sobre as relações analógicas e homológicas entre literatura e outras formas semióticas. Aqui também descortino duas vertentes: a dos estudos das relações entre literatura e outras artes (comparatismo artístico) e a dos estudos das relações entre literatura e as linguagens de comunicação de massa ou midiática. A linha do comparatismo artístico desenvolve-se hoje, pelo menos no Brasil, não como pesquisa sobre fronteiras da literatura, mas, sim, como de literatura comparada, comparada com outras artes, bem entendido.

Esse comparatismo artístico, em que um dos componentes da comparação é o texto literário, toma, nos estudos recentes, pelo menos três direções: uma que tem como objeto as transcódificações de uma obra de arte (geralmente a literatura) por outra (geralmente o cinema) ou o contrário; uma segunda que tem como objeto as analogias miméticas (geralmente os textos *ekfrásticos* de literatura modelados pelas artes visuais); e uma terceira direção, que me parece a mais desafiadora por sua complexidade, aquela que se volta para as homologias formais ou estruturais. Exemplos de obras que possibilitam estudos segundo a primeira direção: todas as adaptações cinematográficas, sem exceção. Exemplos para a segunda direção "Ode a uma urna grega", de John Keats, e os sonetos de Manuel Machado sobre os quadros de pintura barroca.

Exemplos da terceira direção: o conto "Trio em lá menor" e o romance *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis; *Macunaima* (1928) e *Losango Cáqui* (1922), de Mário de Andrade; alguns poemas de João Cabral de Melo Neto; e talvez *Música perdida* (2006), de Luis Antonio de Assis Brasil.

Quanto à vertente das relações entre literatura e as linguagens de comunicação de massa, me parece promissora para os estudos de fronteiras da literatura por trazer implícita uma ideia historicamente comprovada de se ver o sistema literário como um território cujas fronteiras sofrem ameaças de invasão e de dominação por habitantes agressivos de outros territórios. Para compreender essa ameaça, costumo me valer de um poema do poeta grego moderno, sem fronteiras, Costantino Cavafy. O poema se intitula "À espera dos bárbaros". Jorge de Sena, um escritor português (poeta, romancista, crítico literário), que passou por várias fronteiras (de Portugal para o Brasil, do Brasil para os Estados Unidos), traduziu esse poema (que tem também uma versão mais seca feita por José Paulo Paes).⁷ Leio o poema, na versão de Sena:

O que esperamos nós em multidão no Fórum?
Os Bárbaros, que chegam hoje.
Dentro do Senado, porque tanta inacção?
Se não estão legislando, que fazem lá dentro os senadores?

É que os Bárbaros chegam hoje.
Que leis haviam de fazer agora os senadores?
Os Bárbaros, quando vierem, ditarão as leis.

Porque é que o Imperador se levantou de manhã cedo?
E às portas da cidade está sentado,
no seu trono, com toda a pompa, de coroa na cabeça?

Porque os Bárbaros chegam hoje.
e o Imperador está à espera do seu Chefe
para recebê-lo. E até já preparou
um discurso de boas-vindas, em que pôs,
dirigidos a ele, toda a casta de títulos.

E porque saíram os dois Cônsules, e os Pretores,
hoje, de toga vermelha, as suas togas bordadas?
E porque levavam braceletes, e tantas ametistas,
e os dedos cheios de anéis de esmeraldas magníficas?
E porque levavam hoje os preciosos bastões,
com pegas de prata e as pontas de ouro em filigrana?

Porque os Bárbaros chegam hoje,
e coisas dessas maravilham os Bárbaros.

⁷ As traduções de Jorge de Sena e de José Paulo Paes encontram-se, respectivamente, disponíveis em:
<<http://www.letras.ufrj.br/lerjorgedesena/port/antologia/traducao/texto.php?id=137#barbaros>> e
<<http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet064.htm>>.

E porque não vieram hoje aqui, como é costume, os oradores para discursar, para dizer o que eles sabem dizer?

Porque os Bárbaros é hoje que aparecem, e aborrecem-se com eloquências e retóricas.

Por que, subitamente, começa um mal-estar, e esta confusão? Como os rostos se tornaram sérios! E por que se esvaziam tão depressa as ruas e as praças, e todos voltam para casa tão apreensivos?

Porque a noite caiu e os Bárbaros não vieram. e umas pessoas que chegaram da fronteira dizem que não há lá sinal de Bárbaros.

E agora, que vai ser de nós sem os Bárbaros? essa gente era uma espécie de solução (CAVAFY, 1969, p. 45-46).

Parafraseio: O poema mostra que a multidão está nas ruas. Aguarda a vinda anunciada dos bárbaros e, com eles, as novas leis para a sociedade. Essa multidão acha que os bárbaros amam os títulos honoríficos, a riqueza e a ostentação, enfim, dão valor ao espetáculo e à riqueza. A cidade os aguarda com apreensão e, ambigualmente, com esperança. De repente, chegam viajantes que passaram pela fronteira do império, os quais anunciam que não há sinal de bárbaros. A multidão se sente frustrada, pois no fundo achava que algo novo podia acontecer na sociedade.

Retomo meu tema e, para isso, repito, com pequenas modificações, algo que já escrevi há cinco anos.

Há algum tempo se anuncia no Ocidente, a morte da narrativa de ficção, quiçá da literatura, especialmente de seu suporte maior, o livro. Esta morte, que fora anunciada no Brasil em janeiro de 1859 pelo jovem Machado de Assis, foi-se intensificando e recrudescendo até a década de 1960, não esmorecendo daí por diante.

Apesar disso, a narrativa de ficção, que era o objeto principal do necrológio, proliferava cada vez mais na sociedade capitalista segundo os modelos mais diferentes e até contrastantes entre si: narrativas de aventuras e de divertimento, narrativas de ficção científica, narrativas policiais, narrativas neo-góticas, narrativas fantásticas, narrativas-verdade, romances-reportagem, narrativas fantástico-realistas, "novo romance", romance do inacabado acabado (p. ex. *Se um viajante numa noite de inverno*, de Ítalo Calvino), romance experimental, metaficção historiográfica, metaficção autobiográfica, romance procrastinante (p. ex. *Museu do romance da Eterna*, de Macedonio Fernández).

Sugeriu-se – e não só por pensadores marxistas – que a crise da literatura, especialmente do romance, tinha, como causa mais profunda, a apropriação capitalista dos bens culturais, transformados em valores de troca, sendo seu instrumento principal a proliferação dos meios de comunicação de massa e das artes da imagem visual, que não apenas reproduziam ou multiplicavam seus produtos, mas eram também instrumentos de sua multiplicação e reprodução. O próprio fato de a indústria cultural fomentar a leitura de narrativas, como o romance, diretamente por meios convincentes de estratégias de venda, ou indiretamente por meio de sua transformação em filmes, em novelas radiofônicas e televisivas e em histórias em quadrinhos, viciava a alta literatura de valores degradados. E degradados desde sua causa eficiente: as narrativas de ficção, enquanto mercadoria consumida por milhões, provinham de autores-criadores que eram comprados antes mesmo de "produzirem seus textos". Com outras

palavras: os contos, as novelas e os romances seriam previamente encomendados como qualquer outro produto comercial segundo demandas definidas por pesquisas de mercado cultural. Algumas obras não chegam a ser escritas visando à sua transformação posterior em filmes ou em novelas ou em minisséries televisuais? Trata-se, talvez, de uma subordinação da literatura às demandas incontornáveis do Mercado e, ao mesmo tempo, uma perda de legitimidade e um risco que ela corre de falir como instituição. Mas não é isso ou, se quisermos manter o ceticismo, não é apenas isso.

Desde a metade do século XIX, período do apogeu do romance burguês e também da divisão de águas que se observava, com Baudelaire, nos domínios da poesia a alta literatura (entendida esta como a que foi legitimada pela crítica letrada, acadêmica ou não, dos países centrais) tem convivido com os meios de comunicação, além do seu uso como instrumento de divulgação, primeiro com a imprensa escrita (jornais, semanários e revistas mensais), depois com o cinema e o rádio, depois com a televisão, depois com a internet, progressiva e cumulativamente. Nessa co-existência, nem sempre pacífica, a literatura influenciou (teve seus recursos e procedimentos aproveitados por) obras ou textos expressos com as novas linguagens, por exemplo, as adaptações cinematográficas de contos, de romances, de textos dramáticos e poéticos, as teorias da montagem que se valeram da estrutura das metáforas e das antíteses, as séries televisivas e todos os tipos de transcodificações implícitas nos textos publicitários e de propaganda. Por outro lado, a literatura não ficou imune às novas técnicas e estratégias comunicativas, ou seja, a literatura mais recente, que já procedia a experimentos no interior de seus próprios códigos (transposição de gêneros, relevos de elementos e de níveis linguísticos, relações lítero-intertextuais), passou a dialogar com outros códigos, não só artísticos, mas técnico-comunicativos.

Que obras possibilitam estudos sobre as divisas da literatura com o sistema dos meios de comunicação de massa, ou, com outras palavras, que obras literárias nos permitem perceber a incorporação, pela literatura (inclusive pela poesia) das linguagens dos meios de comunicação? Aponto aqui todos os textos que (mal) se classificam como crônica literária, e além deles, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; *Pathé-Baby* (1926), de Antonio de Alcântara Machado; *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; "História com data", "Moral cotidiana" e *Amar – verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade; *A túnica e os dados* (1947), *A ladeira da memória* (1949), *O albatroz* (1951), *Terreno baldio* (1961) e *Paralelo 16: Brasília* (1967), de José Gerado Vieira; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão; "Classificados", de Dinorath do Valle; *Pega pra Kaputt* (1977), de Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques; *O mez da gripe* (1998) e *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (1999), de Valêncio Xavier; "Guerra no tabuleiro", "Putein" e "Macro micro", de Miguel Jorge (publicados em *Avarmas*, 1980); *Onde andarás Dulce Veiga? E "a verdadeira" história de sally can dance (and the kids) história*, de Caio Fernando Abreu, *Boquitas pintadas* (1969) e *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Manuel Puig.

Chego ao fim. Como as demais artes também compartilham com a literatura essas conexões, mas, como também, cada uma delas se dá a conhecer por meio dos resultados de seus fazeres específicos e singulares que não deixam de formar suas redes, diviso para os estudos sobre fronteiras literárias e de outras artes (suas teorias, suas metodologias, seus trabalhos analíticos e críticos), alguns caminhos que ora ladeiam ora cruzam ora superpõem as marcas

divisórias seja de regiões e suas culturas, seja das letras e das ciências, seja das artes e dos meios de comunicação.

Um primeiro caminho é indiferente às fronteiras e percorre o território interno das obras, como se fossem estas, além de autônomas, independentes e, portanto, vivendo e se sustentando com seus próprios signos ou seu próprio sistema de signos.

Outro caminho leva em conta o caráter topológico e também antropológico das obras e tem como referência as divisas geográficas e culturais e as possíveis identidades que se revelam ou se velam dentro dessas divisas; trata-se de um caminho sinuoso que exige guias experientes que ajudem a identificar os pontos de intersecção e os acidentes a serem enfrentados, os desvios a serem evitados, as trilhas falsas.

Esses guias são estudos de antropologia, de sociologia, de psicologia social, de história, de etnologia. Riscos desse segundo caminho: ver a literatura como reflexo inerte do contexto, ou seja, apenas como documentário ou registro de regiões, de culturas, de projetos nacionais, de problemas coletivos ou individuais.

O terceiro caminho se pavimenta com o princípio estético da literatura como expressão da verdade possível, oposta à verdade da ciência, que trata do particular, e semelhante à da filosofia, que trata do universal. Os estudos que seguem este caminho se conjugam com a visão da arte como imitação e como construção guiada pelo intelecto, que subordina a imaginação e o jogo. Este é o caminho mais seguido, diria que uma estrada mais segura para os estudos de fronteiras. Vislumbro nele os seguintes riscos: o dogmatismo, que transforma a literatura e as artes em um território de litígios e de falsos problemas; a intolerância diante das ambigüidades; e a valoração estética segundo uma escolha filosófica estrita.

O quarto caminho se orienta ou se sinaliza com o princípio estético da literatura como linguagem sumamente eficaz. Os estudos que seguem este caminho se conjugam com a visão da arte como criação e como construção guiada pela sensibilidade e pela imaginação, que se subordina ao intelecto a serviço do jogo. Acho que aqui há alguns riscos: o do deslumbramento engeguecido pelo novo é o primeiro; o segundo é o da incomunicabilidade do texto crítico, pois se engolfa e emaranha com os signos e seus efeitos de sentido; e o terceiro, do delírio analítico e interpretativo.

No todo, são sete riscos.

Seguindo um mestre da dúvida devo confessar que não sei como evitá-los.

Considerações finais

Termino, em razão do não saber acima confessado, com um breve comentário a respeito de um texto literário que me parece cruzar fronteiras de gêneros, de regiões e suas culturas, das artes e dos meios de comunicação de massa e das ciências para surrupiar desses outros territórios o projeto, as plantas e os materiais a fim de erigir um original edifício de palavras. Trata-se de "Cara de Bronze", de Guimarães Rosa.

Na primeira versão de *Corpo de Baile* (1956), o autor assinala que esta obra contém sete novelas.

"Cara de Bronze" ocupa o quarto posto, tanto no primeiro índice, quanto no segundo que o inverte. Ou seja, "Cara de Bronze" ocupa o centro do livro. Essa posição central vai repetir-se na terceira edição do livro no volume intitulado *No*

Urubuquaquá, No Pinhém (1964), onde "Cara de Bronze" passa a ocupar, é claro, o segundo posto.

Essa preocupação geométrica pelo lugar do centro parece-me uma obsessão matemática de Guimarães Rosa, uma matemática mais pitagórica (e mística) do que euclidiana e científica. Ela pode ser observada em *Grande Sertão: Veredas* (1956), em que o suposto pacto diabólico ocupa o centro material ou físico do romance, desde que contemos as situações que sinalizam para a decisão do herói, até aquelas que são a demonstração de seu poder por assim dizer diabólico. Quando lemos *Primeiras Estórias* (1962), não nos escapa o fato de que o conto "Espelho" constitui o divisor que organiza em simetria bilateral os demais contos.

Voltemos a "Cara-de-Bronze". Disse anteriormente que o autor denomina como novelas as sete narrativas desse livro. Quando vamos ao volume de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, "Cara-de-Bronze" está classificado como conto. Mas é conto ou é novela? se pergunta o leitor. Ficará indeciso.

Lendo o conto (ou novela), notamos os códigos da encenação teatral, das citações em rodapé, da moda de viola, da narrativa medieval e mítica, da entoação litânica e do cinema, até exatamente metade, quando o narrador-autor exterioriza uma reflexão metalingüística sobre o centro da significação da "estória". Depois dessa pausa, o conto continua com outras modalidades de registro, mediante a introdução de um narrador interno cuja voz é cortada pelas vozes das outras personagens.

O argumento da narrativa (que comporta vários níveis de significação) pode resumir-se à fórmula sequencial da busca: um cavaleiro (o vaqueiro Grivo), a mando de seu senhor recluso (o Velho ou Segisberto Jéia Velho, Filho) sai em busca de algo ou de alguém. O alguém pode ser a mulher (também a totalidade que concentra o bem, a verdade e a beleza) e o algo pode ser a revelação de um suposto crime ou o absoluto (a totalidade), a palavra. O cavaleiro, depois de uma série de vicissitudes, retorna com o objeto de sua busca, revelando-o, em quarto fechado, ao seu senhor, o destinador de sua ação. Enquanto ele faz a revelação (à qual não temos acesso), os vaqueiros, na cobertura dos carros, procuram saber a natureza da tarefa do Grivo e o resultado dela. Assim como nós, os leitores, acabam eles por ficar nas incertezas. Um pouco antes da metade material da narrativa, quando o narrador a suspende para uma digressão reflexiva, que é também metalinguagem, o cinema comparece sob a forma de um roteiro técnico, com as duas colunas costumeiras: do lado esquerdo da página os indicadores dos elementos visuais (planos, enquadramentos, angulações movimentos das personagens e de câmara), e do lado direito, os elementos estético-sonoros (som da viola e da moda, fala das personagens, música-de-fundo).

Nossa primeira impressão, quando nos deparamos com este roteiro incrustado um pouco antes do meio do conto, acaba sendo a de estarmos diante de mais um virtuosismo, que parece destoar dos demais registros discursivos. Mas se formos além dessa primeira impressão, vamos descobrir que essa multiplicidade se casa com a busca empreendida por Grivo e por outros seis vaqueiros, antes que o Destinador, "Cara-de-Bronze", defina quem será o escolhido a fim de realizar a outra busca, a busca maior.

Esses vaqueiros postos à prova e concorrentes de Grivo são vários e possuem nomes reveladores, inclusive os sete que são escolhidos para as provas finais: Noró, Grivo, Abel, Fidelis, Sãos, Mainarte, José Ueuá. Se usarmos um pouco de imaginação crítica verificaremos que esses vaqueiros praticamente resumem os outros muitos que conversam sobre a natureza da busca e neles encontraremos, junto com um oitavo, Adino, afastado de plano, simbolizados os

pré-socráticos mais conhecidos: Tales de Mileto, Anaximandro, Anaxímenes, Empédocles, Pitágoras, Heráclito, Zenão de Eléia e Parmênides. O vaqueiro Grivo corresponderia perfeitamente a Parmênides.

Grivo é quem passa por todas as provas, pois ele tem o dom da melhor palavra, a palavra essencial, a intuição da unidade diante da diversidade. Enfim, Grivo foi escolhido porque foi melhor poeta, ou seja, foi o mais filósofo, pois, segundo o vaqueiro Tadeu, Cara-de-Bronze queria “era que se achasse para ele o quem das coisas” (ROSA, 1956, p. 590). Ora, essa busca, que constitui o empenho central da Metafísica, exige – segundo nos sugere o autor implícito – o exercício de várias linguagens, da mais tecnológica (o cinema), científica e filosófica (as notas de rodapé contêm denominações da Botânica e da Zoologia, além de citações de poetas-filósofos como Dante, Goethe e Platão, de estudos de folclore e de livros religiosos), até a mais rudimentar, que é a fala dos vaqueiros, fala que, estilizada ou não, domina soberana. Volto, por fim, à realidade plausível que a sociedade em rede me possibilita.

Uma reportagem televisual recente mostrou um camponês peruano, que vive na fronteira com o Brasil. Pergunta-lhe o repórter, como é que ele conseguia passar de um lado para outro dos dois países, sem medo de violar as regras de interdição. Respondeu o camponês que a fronteira só servia para tirar a liberdade e que a liberdade era mais importante que a fronteira. Esse texto de Guimarães Rosa demonstra que as fronteiras só interessam na medida mesma que a literatura não as reconhece, pois como toda arte, ela promove a existência graças ao exercício da liberdade criadora.

SILVA, A. M. dos S. *Frontiers and Territories of Dispute in Modern Literature. Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 2, p. 11-29, 2012.

Referências

ABREU, C. F. a verdadeira □ estória de sally can dance (and the kids) □ história. In: _____. Pedras de Calcutá. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 113-126.

ALEGRIA, C. *A Serpente de ouro*. Trad. Armando Pacheco São Paulo: Clube do Livro, 1972.

BRANDÃO, I. L. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

BRASIL, L. A. A. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BUENO, W. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

CAMPOS, H. de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: ____; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. 4. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2006. p. 133-136.

CARPENTIER, A. *Os passos perdidos*. Trad. Josely Vianna Batista. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CASTELLS, M. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt e Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e terra, 1999. p. 411-439.

CASTRO, F. *A selva*. São Paulo: Verbo, 1972.

CAVAFY, C. À espera dos bárbaros. In: _____. *90 e mais quatro poemas*. Trad. Jorge de Sena. Porto: Editorial Inova, 1969. p. 45-46.

DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.

DIEGUES, D. *Dá gosto andar desnudo por estas selvas – Sonetos salvajes*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

_____. *El astronauta paraguayo*. Asunción: Yiyi Jambo, 2007.

_____. *La camaleoa*. Asunción: Yiyi Jambo, 2008.

GALLEGOS, R. *Canaima*. Edición crítica (Coord. Charles Minguet). Paris/ Madrid: Colección Archivos n. 20, 1991.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1980.

JORGE, M. *Avarmas*. São Paulo: Ática, 1980.

JURANDIR, D. *Chove nos campos de cachoeira*. Edição crítica de Rosa Assis. Belém: UNAMA, 1998.

_____. *Marajó*. 3 ed. Belém: CEJUP, 1992.

LINS, O. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

METZ, C. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

RIVERA, J. E. *A voragem*. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

ROSA, G. Cara-de-Bronze. In: _____. *Corpo de baile* (sete novelas). José Olympio, 1956, v. 1. p. 555-621.

_____. Cara-de-Bronze. In: *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. p. 73-130.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

SANTOS, B. S. Da Ideia de Universidade à Universidade de ideias. In.: _____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994. p. 163-201.

SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

SANTOS, P. S. N. dos. Viventes dos pantanais e cerrados. **Raído**, Dourados, v. 4, n. 8, p. 93-108. jul.-dez./2010. Disponível em <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/viewFile/1380/792>>. Acesso em 28/03/2011.

_____. No Pantanal da Nhecolândia: Outras conversas. **Revista Encontros de Vista**, Dois Irmãos, Universidade Federal Rural de Pernambuco, v. 1, n. 1, p. 01-15, jan.-jun./2008. Disponível em <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/NO_PANTANAL_DA_NHECOLANDI_OUTRAS_CONVERSAS.pdf>. Acesso em 28/03/2011.

_____. Silvano Jacques: literatura entre fronteiras reais e imaginadas. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, UFSC, n. 59, p. 211-232, jul.-dez./2010. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2010n59p210/17162>>. Acesso em 29/03/2011.

SILVA, A. M. dos S. *Os bárbaros submetidos* (interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira). São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

SOURIAU, É. La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. **Revue internationale de filmologie**, Paris, n. 7-8, p. 231-240, 1951.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SANT'ANNA, A. R. de. *O cortiço*. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. p. 99-117.

SOUZA, M. *Galvez, Imperador do Acre*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1978.

_____. *Mad Maria*. São Paulo: Marco Zero, 1980.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

WIMMER, N. Um texto de fronteira: Meu Tio Roseno, a cavalo. **Raído – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD**, Dourados, UFGD, v. 1, n. 2, p. 143-147, 2007. Disponível em <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/84/91>>. Acesso em 23/03/2011.