

Liana Arrais Serodio • Nathan Bastos de Souza
(Organizadores)

SABERES TRANSGREDIENTES



Saberes Transgredientes

Liana Arrais Serodio
Nathan Bastos de Souza
(Organizadores)

Saberes transgredientes

Copyright © dos autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos dos autores.

Liana Arrais Serodio e Nathan Bastos de Souza (Orgs.)

Saberes transgredientes. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. 249p.

ISBN 978-85-7993-586-2

1. Estudos Bakhtinianos. 2. Ética. 3. Estética. 4. Autores. I. Título.

CDD – 370

Capa: Andersen Bianchi sobre arte de Luciano Ponzio [*Cartografie*, collage, acquerelli e inchiostri, 2015.]

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Nair F. Gurgel do Amaral (UNIR/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2018

SUMÁRIO

- Uma introdução aos saberes transgredientes** 07
Liana Arrais Serodio
Nathan Bastos de Souza
- O gênero autobiográfico e a construção do sujeito autorreferencial** 19
Francisco Rodríguez Cascante
- Vivenciar a si mesmo à margem: transgrediência, acabamento, opacidade.** 53
Nathan Bastos de Souza
Valdemir Miotello
- Da identidade à alteridade na viagem da escrita literária com Bakhtin, Blanchot, Levinas** 77
Augusto Ponzio
- Escrituras de si: é possível o enfoque autobiográfico em pesquisa?** 109
Maria Letícia Miranda
Marisol Barenco de Mello
- Transgrediência na pesquisa em ciências humanas: o paradigma indiciário** 129
Fabiana Giovani

Narrativas de Professores e Profissionais da Educação – uma posição axiológica outra na produção de saberes transgredientes em educação	145
Liana Arrais Serodio Guilherme do Val Toledo Prado	
Biografia no romance, romance na biografia	175
Tatiana Fadel João Wanderley Geraldi	
Para além da “etnoficção”, ou quando o outro fala	215
Tatiana Bubnova	
Díálogo biográfico entre duas poetisas chilenas do século XX	239
Ester Myriam Rojas Osorio	

Uma introdução aos saberes transgredientes

Liana Arrais Serodio
Nathan Bastos de Souza

[...] *“Já não estou só quando tento contemplar
o todo da minha vida no espelho da história”.*

M. BAKHTIN

O título para as propostas que enviamos aos autores/pesquisadores como explicitação do tema do texto para compor este volume, “Saberes transgredientes”, tinha um subtítulo: “Metodologias narrativas de pesquisa e escritas de si em perspectiva”. Estávamos pondo em prática nosso desejo de trazer Bakhtin para os estudos e as pesquisas vinculadas às narrativas auto-bio-gráficas e tínhamos uma carta variada de opções.

Em 2018 se realizou o oitavo Congresso Internacional de Pesquisa (auto)biográfica¹ com variadas tendências teóricas, objetivos e compreensões, metodologias e/ou métodos de pesquisa de si. Este congresso reuniu investigadores/as de diferentes temas, que têm no sujeito humano sua maior fonte de referência. Então, logo que foi apresentada a programação deste ano nos intrigamos com a escassa presença de Mikhail Bakhtin nas palestras com convidados ou nos simpósios temáticos.

¹ O VIII CIPA teve como temática central “Pesquisa (auto)biográfica, mobilidades e incertezas: novos arranjos sociais e refigurações identitárias”.

No primeiro volume dos seis (um para cada eixo temático) da Coleção produzida pelo CIPA de 2018, contendo textos dos próprios autores coordenadores do eixo “Diálogos epistêmico-metodológicos” e seus palestrantes convidados, além dos submetidos ao comitê científico para a realização de simpósios temáticos², há uma subdivisão em três enfoques dialógicos no aspecto epistemológico da pesquisa (auto)biográfica: epistemológicas; teórico-metodológicas; referenciais e práticas. Dentre esses trabalhos, apenas dois textos abordavam a reflexão bakhtiniana para pensar no assunto do evento.

Mas continuamos acreditando que se há alguém que pode contribuir para confiarmos no que sentimos concretamente em nossa relação com os outros, esse sujeito é Mikhail Bakhtin, como se pode ver nas produções de seus próprios colaboradores, dos quais destacamos Pável Medviédev e Valentin Volóchinov.

Nossa intriga nos motivou a produzir um simpósio de vozes, por assim dizer, que se daria no formato deste livro que o leitor tem em mãos. Um livro que nos ajude a compreender – no sentido bakhtiniano de responder às perguntas por nós feitas – como um narrador se coloca diante de suas personagens em sua escritura e como um investigador e/ou um educador se coloca entre outros, na vida; ou seja, como produzir e ler narrativas que consideram o eu (identidade) com os outros eus (alteridades) na vida e se colocam esteticamente na produção

² Os demais textos das comunicações orais (pesquisas finalizadas ou em curso) e das conversas (ensaios, propostas outras) são disponibilizados online.

dessas narrativas. Esse é o projeto de livro que aqui introduzimos: um emaranhado de vozes de autores brasileiros e estrangeiros que encontra na noção de transgressão tal como pensada por M. Bakhtin em seus textos de juventude – sobretudo em seu projeto de filosofia moral, dividido nas publicações póstumas em *Para uma filosofia do ato responsável* (1919) e *Autor e herói na atividade estética* (1920-1924) – e também em outros textos do autor russo ou do círculo, em diálogo, em alguns dos capítulos, com outros autores de outros campos.

E com esse objetivo buscamos outros, que têm Bakhtin em sua biblioteca e em sua alma, e escolhemos nossos convidados e convidadas para reunir nesse espaço gráfico pesquisadores que nos ajudassem a pensar essa questão dos “saberes transgressivos” consolidados na amarra entre o ético e o estético. Assim, se queremos compreender o sujeito, nada melhor que termos os sujeitos dizendo como pensam a respeito das escritas de si e das pesquisas narrativas! Ou melhor: se queremos compreender o sujeito, nada melhor que termos o sujeito dizendo de si com os outros! Nesse sentido o texto de Tatiana Bubnova, neste volume, proporciona uma valiosa reflexão.

As perspectivas narrativas de pesquisa e das escritas de si têm sido foco recente de interesse acadêmico e têm também adentrado, pelo campo da formação docente, nas escolas. Essa emergência encontrou ancoragem na reflexão do filósofo M. Bakhtin e de seu círculo de estudos, que têm contribuído para compreender melhor o deslocamento produzido entre os pontos axiológicos do “eu-para-mim” ao ponto “outro-para-mim” nas formas transgressivas de

objetivação artística da própria vida que são a biografia e a autobiografia. Provém da relação entre esses pontos um “valor biográfico” que organiza além da narração da vida de outro, o vivenciamento da própria vida e sua narração, pois “pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (BAKHTIN, 2011, p. 139)³.

Nesse sentido, o estranhamento que provoca a produção do relato sobre a própria vida é fundante da transgressão estética que desloca axiologicamente o ponto de vista de “eu-para-mim” para “outro-para-mim”, o que provoca a dialogização em uma perspectiva que vai da ética para a estética. Afora esse campo estritamente artístico, mas igualmente estético, contribui também para as formas transgredientes de saberes que a escrita narrativa proporciona ao professor-pesquisador-narrador, e que dá destaque ao outro pé da tripla base bakhtiniana, o “eu-para-o-outro”, além de inserir o aspecto ético na escrita. De acordo com Souza e Miotello, neste volume, “o centro não é o eu, mas a relação com o outro” e, ainda seguindo-os, ao matizar a constitutividade da relação dialógica, o “eu-para-outro”, a escrita se inscreve nesse conjunto ininterrupto de atos biografáveis.

O ponto central da proposta é que os valores assumidos pelo herói desses gêneros do eu são transgredientes em relação ao autor pessoa, já que não existe coincidência entre experiência vivida e totalidade artística/estética. Esse postulado se sustenta em duas balizas: “o estranhamento do enunciador a respeito de sua “própria”

³BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

história; [e] em segundo lugar, [...] o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação” (ARFUCH, 2010, p. 55)⁴.

Tendo claro que nas narrativas docentes com viés bakhtiniano o estranhamento da própria história emerge das relações de si com os outros, com o foco nas relações não indiferentes com os outros reais, singulares, concretos. O estranhamento surge já na experiência do/no ato ético pronunciado/realizado que levanta nele questões do tipo “quem sou para o outro?”, “esse que suscita essas respostas sou eu?”.

No dizer de Ponzio (2010), a transgressão deve ser pensada no seguinte sentido: “Transgrediente”, de fato, significa também dar um passo, um passo fora de qualquer alinhamento, combinação, sincronia, semelhança, identificação. Este termo vem do latim *transgredo*; e em inglês equivale a *step across*, *step over*, “passar através de”, “passar além de” (PONZIO, 2010, p. 10)⁵.

Assim, nosso objetivo na organização deste volume foi reunir textos de autores que encontraram na transgressão uma noção relevante para desenvolver suas discussões, alguns mais ligados à estética literária, outros relacionados às narrativas docentes ou, ainda, às questões epistemológicas suscitadas pela não-coincidên-

⁴ARFUCH, L. *O Espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

⁵PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In: BAKHTIN, M.M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

cia entre autor, herói e narrador nas instâncias narrativas. Os desenvolvimentos temáticos contidos neste volume refletem o esforço conjunto em discutir a noção de transgrediência desde pontos de vista diversos, dos mais teóricos aos mais analíticos. Nesse ínterim, passamos a destacar alguns pontos centrais dos textos do volume que introduzimos. Naturalmente nossas palavras aqui não fazem justiça ao todo dos textos a que referem, portanto, que sirvam apenas para instigar a curiosidade de nossos leitores, como provocação e convite à leitura.

O capítulo assinado pelo pesquisador costarricense Francisco Rodríguez Cascante é dedicado ao desenvolvimento de um objetivo, qual seja, o de analisar diacronicamente o gênero autobiográfico e a construção levada a cabo nele de um sujeito autorreferencial. Para tanto, o autor lança mão da ancoragem em diferentes autores que se dedicaram ao estudo do gênero, dentre os quais, Wilhelm Dilthey, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, Paul De Man e também Mikhail Bakhtin, a quem é dedicado interesse particular nas últimas seções. Destacamos a importância do trabalho do autor no entendimento diacrônico das contribuições dos diferentes autores movimentados para a compreensão da autobiografia como gênero, não fosse suficiente para a leitura essa retomada histórica, a tese defendida pelo autor é bastante produtiva: a autobiografia é espaço dialógico porque o sujeito que diz de si mesmo assume valores transgredientes em relação a si, trabalhando, portanto, com valores que vão do campo ético para o estético.

Nathan Bastos de Souza e Valdemir Miotello desenvolvem uma discussão inicial sobre a epistemologia dos gêneros da esfera do eu; na segunda seção tratam das contribuições bakhtinianas e seus desdobramentos contemporâneos para o estudo da biografia e da autobiografia; na terceira seção aproximam a discussão sobre a transgrediência das contribuições de autores de outros campos teóricos e concluem com apontamentos que ficam em aberto, dado o andamento da pesquisa ora apresentada.

No capítulo do filósofo da linguagem italiano Augusto Ponzio, *Da identidade à alteridade na viagem da escrita literária com Bakhtin, Blanchot, Levinas*, são discutidas questões relacionadas à escrita literária em seu movimento desde a “vida ordinária”, tomando como ponto de vista as relações entre identidade e alteridade especificamente na obra de Mikhail Bakhtin, de Maurice Blanchot e de Emmanuel Levinas. O texto está organizado em seis partes, das quais destacamos a segunda, em que o autor discute a questão da exotopia literária e defende que há uma diferença entre *biografismo* ou *autobiografismo* (ambas as formas centralizadas em categorias de identidade) e escrita literária (aquela em que há a presença inalienável do outro, caracterizado pelo envolvimento dialógico); na terceira seção, o autor desenvolve os conceitos de representação (“*rappresentazione*”) do mundo e afiguração (“*raffigurazione*”), pedras angulares de sua reflexão. O autor explicita que na afiguração há um fenômeno paradoxal: a extralocalização e a participação não indiferente da parte de quem fala, observa, conta sobre quem/o que fala, observa, conta. Só dessa posição ambivalente se torna possível aos autores auto-bio-gráficos

transgredirem a improdutividade estética do eu e adquirirem a qualidade artística que não pode existir nos gêneros representativos - representação - da vida ordinária e até certo ponto da ciência, dada sua função prática, utilitária, monológica.

Em *Escrituras de si: é possível o enfoque autobiográfico em pesquisa?* Maria Leticia Miranda e Marisol Barenco de Mello discutem a partir de uma gravura de René Magritte, *A Clarividência*, a questão da transgrediência como um trabalho de dizer de si mesmo com valores estéticos. O ponto de miragem que as autoras escolhem é o ponto de vista científico e, para tanto, movimentam para sua reflexão de base dialógica outros autores, como Roland Barthes e Augusto Ponzio. O capítulo desemboca em uma forte tese, de que os textos precisam apresentar um grau de alteridade, que sustenta seu acabamento, o que redundaria em uma não coincidência entre fato narrado e fato vivido. As autoras defendem que o papel da alteridade, nesse ínterim, é constitutivo e decisivo para a não estabilização dos sentidos que a ordem discursiva sempre ameaça.

Fabiana Giovani trabalha com a perspectiva epistemológica desenvolvida pelo historiador italiano Carlo Ginzburg em diálogo com as questões advindas da filosofia da ciência de Edgar Morin e da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin e de seus leitores, sobretudo Tatiana Bubnova. Na primeira seção a autora ancora a concepção de ciência da linguagem e de ciência que pratica. A seção seguinte é dedicada inteiramente à revisão do trabalho de Ginzburg sobre o paradigma indiciário, coração do capí-

tulo. Na última seção do capítulo a autora discute as contribuições possíveis que a metodologia micro-histórica apresenta para a pesquisa em ciências humanas, com ênfase no campo da linguagem.

Em diálogo bakhtiniano constante, *Narrativas de Professores e Profissionais da Educação – uma posição axiológica outra na produção de saberes transgredientes em educação*, Liana Arrais Serodio e Guilherme do Val Toledo Prado trazem a emergência de um gênero escrito, derivado do gênero oral, autóctone ao cotidiano escolar. Vinculam sua ontologia à posição axiológica do narrador em seu contexto social. Partem da experiência (Larrosa; Dewey) de narrador (Benjamin), incluem a de formação docente, tratando-a como conceito (conhecimento) e como fenômeno na singularidade concreta do acontecer. Localizam a emergência narrativa na vivência, ou seja, no ato responsável/responsivo, participante e não indiferente dos subentendidos ideológicos do autor/leitor e do narrador/ouvinte. Trazem reflexões acerca das crônicas do cotidiano escolar, denominadas “pipocas pedagógicas” e do discurso artístico, da sensibilidade concreta nas relações humanas escolares. Quando se produzem narrativas orais ou escritas, a experiência vivida volta para o mundo da vida, para a corrente verbal como algo significante no mundo da cultura: uma aposta com risco calculado, em nome das relações entre consciências singulares e suas expressões geradoras de saberes e conhecimentos transgredientes à sua posição axiológica.

O texto de Tatiane Fadel e João Wanderley Geraldi circunscreve as narrativas ao campo do “contar”, com os di-

versos sentidos atravessando campos disciplinares, tempos e espaços culturais tão particulares como as relações professor(a)-aluno(a) no cotidiano escolar (e não rotina) e a literatura cortês nos estudos de um historiador (Pastoureau). Os autores tratam da variedade que há na classificação de um objeto cultural seja como “arte” ou como “verdade”, seja no “mundo das construções do imaginário” ou no “mundo das referências objetivas”. O texto adentra também diversas posições do escritor numa obra de imaginação, poética ou científica devido à sua referencialidade, a partir da reflexão sobre os gêneros dos discursos no bojo das atividades humanas (seguindo, para isso, Bakhtin). Nesse ir e vir entre os trabalhos com a linguagem, iniciam com Benjamin o “estatuto histórico” da narrativa (“a moral da história”), passando pelo historiador, o jornalista, o crítico, o cientista; e entram no romance (“o sentido da vida”), incluindo “o cronista”, o “poeta”; apresentam os diferentes auditórios de um e de outro gênero de atividade discursiva com Volóchinov; o capítulo se centra longamente em duas grandes seções, quais sejam, *Biografia no romance, romance na biografia*, para costurá-las os autores trazem trechos literários e interpretam-nos. De quebra, apresentam um esquema instigante em que o texto se situa: no “Mundo da cultura – o trabalho com a linguagem” e no “Mundo da vida – responsabilidade, efetividade e concretude da vida”.

O capítulo assinado por Tatiana Bubnova, pesquisadora russa radicada no México e tradutora de boa parte dos textos do Círculo de Bakhtin para o espanhol, trabalha com o conceito de etnoficção, da teoria literária, analisando a obra do escritor guatemalteco Luís de Lión *El tiempo principia en Xibalbá*. Esse romance trata de forma

pontual de relações de alteridade travadas no contexto da Guatemala em se tratando de uma contenda de ordem racial: de um lado os brancos (europeus) e de outro os ladinos (filhos de europeus e indígenas). Luís de Lión, como representante indígena, apresenta em seu romance as questões dessa relação desde um ponto de vista interno. A questão do indigenismo em literatura é tratada por Bubnova desde um ponto de vista dos valores axiológicos assumidos pelos autores no processo de escritura. Para a autora, ao escrever a literatura indigenista - ignorando a tese de Mariátegui sobre a indignidade de falar pelos outros, isto é, que os índios deveriam falar por si mesmos - o “eu-para-mim” que diz o texto literário se pauta muito mais na contraparte “outro-que-não-sou” (formulada pela autora) que na contraparte que deveria ocupar a posição desse outro possível, que é “outro-para-mim”. Em outras palavras, resumindo esse argumento da autora, quando se usa a categoria de “outro-que-não-sou” o índio é concebido como objeto de representação; quando se concebe o outro como “outro-para-mim”, esse outro é condição de possibilidade do eu.

O capítulo assinado por Ester Osorio aproxima as biografias de duas importantes poetisas do século XX, ambas chilenas, Gabriela Mistral (1889-1957) e Violeta Parra (1917-1967). É interessante a reflexão que Osório realiza ao aproximar dados biográficos e das obras dessas duas poetisas para notarmos o quanto vida e arte dialogam no bojo da produção de si que o artista faz. Em outras palavras, o ético e o estético se entrecruzam na produção da autoria de si que o artista assume, engajando-se na resposta responsável que produz ao mundo como artista.

Por fim, em nossas diferentes áreas de formação e investigação - Linguística e Educação - fazemos parte da grande área das Ciências Humanas e sabermos-nos improdutivos esteticamente, sem o outro, nos une em nosso propósito.

O gênero autobiográfico e a construção do sujeito autorreferencial¹

Francisco Rodríguez Cascante²

Introdução

Manfred Schmeling (1984) afirma que a crítica literária comparada deve se ocupar da historicidade do fenômeno textual enfatizando a confrontação de diversas atitudes críticas, centrando a discussão nos problemas metodológicos. Seguindo essa ideia, o objetivo deste capítulo é analisar a partir de um ponto de vista diacrônico o gênero autobiográfico e a construção levada a cabo nele de um sujeito autorreferencial.

A historicidade, ao invés de variabilidade, é a categoria metodológica que justifica uma investigação diacrônica, neste caso da construção teórica do conceito de gênero autobiográfico.

¹ Tradução do espanhol de Nathan Bastos de Souza. Revisão de Ivi Furloni Ribeiro.

² Doutor em Literatura pela Universidade de Montreal, Canadá. Licenciado em Filologia espanhola e Mestre em Literatura Latinoamericana pela Universidade de Costa Rica. Atualmente ocupa o cargo de professor Catedrático na Universidade de Costa Rica.

Nossa análise, em um primeiro momento, pretende questionar quatro pontos de vista em relação a esse gênero, os quais têm ajudado a estruturar historicamente a evolução da autobiografia; nesse sentido, tentamos apontar as implicações de caráter epistemológico e metodológico que sustentam tais concepções. Assim, nossa exposição é cronológica, com o fim de acessar em ordem de surgimento as discussões que vieram a transformar a concepção do objeto de estudo.

Em um segundo momento, a partir da perspectiva epistemológica de Bakhtin, procuramos reconceitualizar a noção de autobiografia para oferecer nosso próprio critério sobre esse gênero.

Primeiramente nos ocupamos de Wilhelm Dilthey, quem, nos finais do século XIX, teorizou sobre a importância da autobiografia para a compreensão da história, enquanto método de entendimento dos princípios organizativos da experiência. A autobiografia corresponde à reconstrução da vida como meio de interpretação da realidade histórica em que vive o autor da autobiografia.

Logo, em artigo de 1956, *Condições e limites da autobiografia*, Georges Gusdorf polemiza contra o suposto positivista de que é possível reconstruir o passado objetivamente, e indica que a autobiografia é a construção das memórias, um eu que viveu elabora um segundo eu, criado na experiência da escritura; assim, a ênfase da autobiografia deve ser o “criar” e, ao criar, “ser criado”. O interesse da teoria já não se centrará nas relações entre textos e história, mas entre texto e sujeito. Aqui se tenta discutir como um texto representa um sujeito. Desde essa ótica, a autobiografia perdeu sua condição de objetividade; e o autor,

seu papel de autoridade, passando de testemunha objetiva a ente em busca de uma identidade.

Depois de uma breve exposição das colocações de Philippe Lejeune, sobre a autobiografia como pacto contratual, nos centramos nos problemas do sujeito e da linguagem, isto é, na autobiografia como escritura. O texto que se discute é *A autobiografia como desfiguração*, de Paul de Man, em que o autor tenta penetrar na autobiografia mesmo, em sua constituição retórica para compreender como esse tipo de texto engendra os espelhismos do eu e do poder cognoscitivo da autobiografia. Para De Man, esse gênero não proporciona conhecimentos sobre um sujeito que conta sua vida, mas se distingue por sua estrutura peculiar em que dois sujeitos se refletem mutuamente e se constituem através dessa reflexão. A autobiografia é a forma de textualidade que possui a estrutura do conhecimento e da leitura. Isso nos conduz aos elementos que historicamente se debatem como definidores do gênero, e a propor, desde a teoria bakhtiniana, nossa perspectiva de compreensão: que busca assumir o espaço autobiográfico como uma zona de enunciação da autoconsciência em que confluem, a partir do sujeito da enunciação, elementos referenciais (construções de), antropológicos, históricos, mediatizados por construções topológicas que dão verossimilhança aos textos.

Gênese da autobiografia

De acordo com James Olney (1991), a história da autobiografia pode ser dividida em três grandes etapas, atendendo à relação sujeito-objeto, própria, nesse caso,

da correspondência entre um sujeito de escritura que se constrói a si mesmo, a história, o herói ou objeto, e o lugar das mediações, a linguagem. A primeira delas dá conta do “Bios”, em que se manifesta a relação texto-história; a segunda, etapa do “Autos” interpreta a relação texto-sujeito; e a última, a etapa “Grafé”, que alude às relações texto-sujeito-linguagem.

A partir do conceito de identidade como referencialidade, o crítico alemão Bernd Neumann define a autobiografia mediante a distinção entre ela e a memória, propondo um limite entre ambos os gêneros, os quais considera filhos da “biografia” em geral:

Se as memórias descrevem os acontecimentos de um indivíduo como portador de um papel social, a biografia narra a vida de um homem não socializado, a história de seu devir e de sua formação, de seu crescimento na sociedade. As memórias começam praticamente apenas com o lograr da identidade, com a aceitação do papel social, a autobiografia termina ali (NEUMANN, 1973, p. 33-34).

Assim, as memórias apontam para o relato da vida social, da participação de um homem em cargos públicos.

Por sua parte, a autobiografia corresponde ao relato de acontecimentos privados: “Terminando as memórias diante do âmbito privado, terminam justamente ali onde começa a autobiografia” (NEUMANN, 1973, p.20).

Para esse autor, a tipologia genérica – distinção autobiografia/memória – está colocada pela incorporação do indivíduo aos processos econômico-produtivos do sistema capitalista. É autobiografia quando o texto relata o período da infância, da adolescência ou a velhice, no

sentido de que são acontecimentos privados, próprios do sujeito, de sua vida íntima. Por sua parte, as memórias são o relato do período produtivo da pessoa, ou seja, quando desempenha um cargo reconhecido socialmente. Desde esse ponto de vista, o âmbito do privado não apresenta nenhuma repercussão na vida social de um povo. O gênero se delimita e modeliza pelo conteúdo temático, não por alguma categoria de poética histórica, nem de forma artística; o texto não se analisa como escritura, mas como construção de um sujeito referencial que corresponde com o sujeito da enunciação. Os problemas do significante e da construção do eu estão fora de sua compreensão.

De acordo com Neumann, a autobiografia constitui um gênero puramente europeu, cujo início é representado por Santo Agostinho com suas confissões. Não obstante, enquanto gênero, estabelece-se no Renascimento, especificamente nas cidades italianas.

No campo dessas poderosas repúblicas-cidades regidas em parte democraticamente e em parte aristocraticamente, mas sempre governadas pelo comércio, cresceram as primeiras grandes autobiografias.

A forma econômica do capitalismo, que em suas primeiras versões consistia na liberação de um proveito quase desaforado, criou a base para a consciência que surge de novo no Renascimento, e para uma individualidade única e limitada (NEUMANN, 1973, p.134-135).

Para o autor, o início da autobiografia está emparentado com a origem do desenvolvimento da mentalidade burguesa, posto que nela se manifesta o valor que a bur-

guesia dá ao indivíduo como motor da atividade econômica e cultural. Isso significa que o relato da própria vida não tem espaço a não ser pela mentalidade individualista propiciada pela burguesia a partir do desenvolvimento das cidades depois do século XIV. A autobiografia expõe, nos princípios, o individualismo como uma nova forma de vida.

Karl J. Weintraub (1991) coincide com Neumann a respeito de que o nascimento da autobiografia tem a ver com o surgimento da consciência individual, emparentada com o desenvolvimento da vida burguesa.

Segundo o autor, nas sociedades clássicas não existia essa consciência individual, já que a concepção da personalidade se emparentava com uma prolongação das onipresentes realidades sociais; especificamente, a evolução da personalidade esteve dominada pelo ideal social e religioso do guerreiro perfeito, o herói coletivo, a imagem do homem público dominava a formação das gerações. Nesse sentido, afirma: “é muito significativo que uma personalidade homérica como a de Telêmaco diante da pergunta ‘Quem és tu?’ responda: ‘eu sou Telêmaco, o filho de Odisseu, filho de Laertes, filho de Autolicus’” (WEINTRAUB, 1991, p.26). Recordemos que, para o surgimento do Império Romano, se manifesta uma mudança na consciência do intelectual a respeito da realidade e da história que consiste em ver-se em suas origens, isto é, se coloca uma visão temporal-linear do acontecer. Por sua parte, a visão grega do ser está mediatizada pela ideia de Polis, comunidade – guerra – dada a sujeição à natureza, aos deuses e aos mitos; não há, pois, noção de individualidade.

Com o advento do cristianismo se acentua o giro em direção à personalidade interior. O ideal da personalidade é se relacionar e se parecer com o símbolo teológico. O modelo se torna o monge, que relega sua vida ao criador. A visão da história foi a providencial que sustentava como propósito básico a salvação do homem por meio do cumprimento do plano de Deus:

Assim, o ideal de um artífice de si mesmo independente, que busca configurar sua própria vida em orgulhosa batalha com o destino, dá espaço ao fiel servente do Senhor para quem a principal virtude é a humildade (WEINTRAUB, 1991, p.26).

Nesse contexto, unido às invasões e à conseqüente hegemonia imperial romana, esse giro é criado. Se bem que o cristianismo teológico introduz a visão teleológica da história, a historiografia política de Políbio e sucessores e o ensino oficial da história vinham induzindo à mudança na consciência que se vê nas origens familiares, na fundação das cidades (*paterfamilias*) e da noção romana imperial. Nesse marco, ressurge a biografia de reis, príncipes, imperadores e casas reais. É o caso da visão cristã da história. Em Santo Agostinho, o introdutor da autobiografia, a consciência individual se nega a ver-se em uma relação de pertencimento à cidade histórica.

A autobiografia é um texto que não se desenvolve na antiguidade, precisamente porque a ideia de comunidade – em geral – é mais forte que a do indivíduo, conceito que está ligado intimamente à ideia de herói guerreiro.

Logo, como indicamos acima, a partir do Renascimento o homem ocidental desenvolveu um apego pelo ideal de

personalidade enquanto um indivíduo que realiza sua própria vida apegado a valores de uso e de mudança. Unido a esse desenvolvimento da individualidade está a evolução do gênero autobiográfico, enquanto forma cultural que dá expressão à história pessoal. Todavia, para Weintraub, a consolidação da individualidade deve esperar até o advento do historicismo: “Uma visão total da individualidade somente surgiu em sua forma definitiva a fins do século dezoito e dependia de um sentido histórico mais extensamente desenvolvido” (WEINTRAUB, 1991, p. 30).

Devemos recordar que falamos da constituição da autobiografia como gênero, já que, como apontaremos adiante, existiram sim formas autobiográficas na antiguidade greco-latina e na idade média. Concretamente, esse último período foi rico em hagiografias e biografias, tanto em tópicos ligados ao problema da monarquia, sua legitimação no passado, no sangue, na descendência e na disputa com a igreja pela formação dos principados dentro dos feudos. É possível constatar isso facilmente na formação do império Carolíngio no século IX e X. Ainda que tenhamos claro, o tema não é o da individualidade, mas o da biografia enquanto relato da vida pública ligada à monarquia.

A autobiografia, método e mimesis

As primeiras reflexões teóricas em torno do problema da autobiografia correspondem ao filósofo alemão Wilhelm Dilthey. A esse autor interessou esse gênero enquanto instrumento para a compreensão histórica, já que o considerou como um método de entendimento dos princípios organizativos da experiência. A

autobiografia corresponde à reconstrução da vida, por meio da interpretação da realidade histórica em que vive o autor dos textos autobiográficos. Em *El mundo histórico*, pontua:

A autobiografia é a forma suprema e mais instrutiva em que nos é dada a compreensão da vida. Nela o curso de uma vida é o exterior, a manifestação sensível a partir da qual a compreensão trata de penetrar naquilo que provocou nesse curso de vida dentro de um determinado meio. E, certamente, quem compreende esse curso de vida é idêntico com aquele que produziu. Daí resulta uma intimidade especial do compreender (DILTHEY, 1944, p. 224).

Para esse pensador, o trabalho autobiográfico é o resultado de um processo de desenvolvimento vital; a escritura se realiza em um período de maturidade, posto que, ao escrever, o sujeito busca compreender a si mesmo (e ao mesmo tempo, à história de seu período vital) buscando a conexão histórica de sua vida, logo depois de ter atravessado as vivências que lhe deram valor a sua existência; depois de ter cumprido planos, realiza uma retrospectiva desde o presente. Isso implica selecionar os momentos mais significativos e esquecer o restante, ademais de que deixa de lado os erros, os quais já foram retificados com graças ao transcorrer temporal.

As tarefas mais imediatas para a captação e a exposição da conexão histórica estão já realizadas, visto que as unidades dessa evolução se formaram nas concepções de vivências, que por sua vez, por serem momentos vitais, foram selecionados em ordem de importância; portanto, a vida mesmo fez o trabalho de exposição histórica.

Uma vez selecionadas as vivências, no desenvolvimento delas se manifestou uma conexão que não é simples cópia do curso real da vida de um determinado número de anos; trata-se de compreender que o indivíduo chega a saber de sua conexão vital. Em consequência, “nesse ponto nos aproximamos às raízes de toda a captação histórica. A autobiografia não é mais que a expressão literária da autognosis do homem sobre o curso de sua vida” (DILTHEY, 1944, p. 225).

Evidencia-se, nessa perspectiva, a identificação do autor com o sujeito da escritura e a credibilidade na certeza de que é possível a reconstrução verdadeira da vida passada, mais como autoavaliação de caráter moralizante e pedagógico.

Dilthey inaugura, então, ademais de um método hermenêutico de compreensão histórica, uma primeira etapa dentro da consideração do gênero autobiográfico, como análoga da relação sujeito da escritura/autor do texto; estamos na concepção de autobiografia como reflexo, reconstrução verídica, objetiva e comprovável da vida que proporciona o conhecimento de si mesmo ao autobiógrafo, além de conhecimento confiável, sistematicamente adquirido, a quem venha a ler.

Essa posição de Dilthey não deve ser considerada uma linha de reflexão do passado, posto que, inclusive em nossa época, há seus seguidores. Se em nossa exposição assumimos o critério diacrônico para a apresentação das distintas teorias sobre o gênero autobiográfico, isso não introduz nenhum tipo de valoração vertical, visto que toda reflexão responde aos códigos gnosiológicos de cada época. Mas isso tampouco implica que, conforme se transformam as

perspectivas teórico-metodológicas, as ideias do passado não possuam seus seguidores.

O processo do conhecimento demonstra que em nossa história, as posições epistemológicas se alteram e recuperam formas de ver os fenômenos nunca estáveis nem casuais, mas dialógicos e flutuantes; ainda que às vezes discordantes com as convenções mais aceitas em uma determinada comunidade epistemológica. Um exemplo concreto referido a nossa estudo é a visão que segue Bernd Neumann (1970) para estabelecer a distinção entre memória e autobiografia e para fixar suas determinações ao gênero, posição devedora da perspectiva de Dilthey. Mesmo assim, Anna Caballé (em artigo publicado em 1987) analisa a escritura autobiográfica com o referente histórico a que alude o texto. Assim, o sujeito de enunciação se homologa com o escritor-ser humano que habita em determinado espaço geográfico-cultural. Indica a autora que na literatura do eu “a necessidade de levar em conta quem receberá a obra obriga ao autobiógrafo, em geral, a selecionar seu material em uma determinada direção; a não enfrentar-se demais, por exemplo, com os sentimentos e as opiniões imperantes; a respeitar, na medida do possível, as convicções e tradições culturais; a reprimir, enfim, a livre reflexão sobre si mesmo e reduzi-la a questões aceitáveis por temor a ser penetrado, decifrado, despossuído de todos os seus segredos, julgado” (CABALLÉ, 1987, p. 105). E mais adiante agrega: “O escritor que decide falar de si sem subterfúgios aparentes se vê condicionado pela inevitável projeção da personagem que é ele mesmo, e devido a essa dimensão pública, transcendente, da obra autobiográfica,

o autor dificilmente pode chegar a se comunicar tal qual é..." (op. cit., p.106).

Essa orientação na compreensão autobiográfica, para a consensualidade teórica, se estende até aproximadamente os anos cinquenta, especificamente 1956, data em que aparece o artigo de Georges Gusdorf "Condições e limites da autobiografia", em que se supera a identificação sujeito da enunciação/autor do texto.

A autobiografia, construção de um sujeito

Georges Gusdorf parte da ideia de que a autobiografia é um gênero firmemente estabelecido. Admite que a primeira referência a esse tipo de escritura são as *Confissões*, de Santo Agostinho. Apesar de sua verdadeira origem ser no Renascimento. Mesmo assim, estima o autor que é um fenômeno próprio da cultura ocidental:

Por outra parte, não parece que a autobiografia se tenha mantido jamais fora de nossa atmosfera cultural; se diria que manifesta uma preocupação particular do homem ocidental (GUSDORF, 1991, p. 9).

Esse gênero tem a ver com a preocupação do homem ocidental de agradar a si mesmo, de considerar-se privilegiado e digno de interesse para os demais. Na origem do gênero se encerra um princípio de prazer narcisista: "O autor de uma autobiografia dá a sua imagem um tipo de relevo em relação a seu entorno, uma existência independente; se contempla em seu ser e lhe apraz ser contemplado, se constitui como testemunha de si mesmo; e toma

aos demais como testemunhos de que sua presença tem de insubstituível” (GUSDORF, 1991, p. 10).

Por outra parte, seguindo um pressuposto antropológico, Gurdorf indica que o gênero foi possível quando o ser humano saiu do quadro mítico e ingressou na história; em outras palavras, quando sua consciência transita do mito ao logos, que se desenvolve, desde sua expressão formal filosófica até a racionalidade historicista. Isso implica uma revolução espiritual da humanidade, transformação que tem a ver com o surgimento da curiosidade da pessoa para consigo mesma, com o despertar da autoconsciência.

O gênero autobiográfico supõe que o artista e o modelo coincidem: o historiador toma a si mesmo como objeto. O eu autobiográfico considera a si mesmo digno da memória dos homens, ou seja, é um personagem modelizante. Essa atitude é típica do homem do Renascimento. Tal como já apontamos, somente nesse período, quando a cultura ocidental estava evoluindo do símbolo medieval ao signo renascentista, é possível que o homem se considere a si mesmo, em sua própria materialidade, objeto digno da memória dos demais.

Para Gurdorf, a autobiografia não consiste no relato verídico da vida, mas na construção de um eu por uma memória que às vezes falha, com quem as recordações são mediadas:

A recapitulação do vivido pretende valer pelo vivido em si, no entanto, não revela mais que uma figura imaginada, distante já e sem dúvida incompleta, desnaturalizada

ademais pelo fato de que o homem que recorda seu passado há tempo deixou de ser aquele que foi no passado (GUSDORF, 1991, p. 13).

A tarefa da autobiografia consiste em tentar elaborar um eu, que é a substituição construída pela memória daquele que na realidade viveu os fatos que são recordados. Não obstante, a primeira armadilha nessa reconstrução é a ilusão da racionalidade e lógica que é dada à narração do texto. Se confunde a narratividade com a consciência verídica, “em outras palavras, a reflexão inerente à tomada de consciência é transferida, por uma espécie de ilusão ótica inevitável, ao domínio do acontecimento” (GUSDORF, 1991, p.15). A ilusão começa quando a narração dá sentido ao acontecimento, o qual, no momento de sua aparição, possivelmente tinha muitos sentidos, ou quiçá nenhum.

A autobiografia vem à tona em uma versão do passado, em uma reconstrução revisada e corrigida que se tenta ser verossímil como a “verdade real”, por isso a autobiografia “não é simples recapitulação do passado; é a tarefa, e o drama, de um ser que, em um certo momento de sua história, se esforça em se parecer a seu semelhante. A reflexão sobre a existência passada constitui uma nova aposta” (GUSDORF, 1991, p.15).

Gusdorf privilegia o valor antropológico da autobiografia antes de suas características literárias, já que nesse gênero opera uma espécie de autocriação que se leva a cabo desde o presente. O sujeito autobiográfico se constrói como melhor lembra de si mesmo, sendo o esforço de um escritor para dar sentido ao seu passado; por

isso Gusdorf sustenta a necessidade de revisar a consideração do gênero enquanto portador de certezas, apreciando-o como a elaboração do “autos”, do eu realizado pela memória (com suas condicionantes) em um determinado momento do presente:

É preciso admitir, por conseguinte, uma espécie de inversão de perspectiva, e renunciar a considerar a autobiografia à maneira de uma biografia objetiva, regida unicamente pelas exigências do gênero histórico. Toda autobiografia é uma obra de arte e, ao mesmo tempo, uma obra de edificação; não nos apresenta ao personagem desde fora, em seu comportamento visível, mas mostra a pessoa em sua intimidade, não tal como foi, ou tal como é, mas como acredita e quer ser e acredita ter sido. Trata-se de uma espécie de recomposição realçada do destino pessoal (GUSDORF, 1991, p. 16).

Seguindo as proposições gerais de Gusdorf, Philippe Lejeune desloca o centro de interesse da antropologia para a normativa jurídica, no sentido de que afirma que a autobiografia é um modo de leitura tanto quanto um tipo de escritura.

Em seu livro *O pacto autobiográfico*, Lejeune, em uma obsessiva preocupação estruturalista por denominar, caracterizar e sistematizar, define a autobiografia a partir da posição do leitor como um “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1991, p. 48). Com isso, insiste em que os limites de sua defini-

ção (narração, prosa, história da personalidade, identidade do autor e do narrador, visão retrospectiva do relato) distinguem o gênero das memórias, da biografia, do romance pessoal, do poema autobiográfico, do diário íntimo e do autorretrato ou ensaio.

A distinção do gênero não se estriba nas características estruturais nem textuais, mas somente na assinatura que aparece na capa. Em uma declaração que reduz os tópicos da escritura do gênero, indica que “devemos situar os problemas da autobiografia em relação com o nome próprio” (LEJEUNE, 1991, p.51). Essa marca no texto resume toda a existência do autor, o que a torna o único signo de uma realidade extratextual indubitável que envia a uma pessoa real a responsabilidade pela enunciação.

Essa estreita argumentação necessita, como pressuposto, de um conceito unívoco de identidade, entendida como a soma de características inerentes a um sujeito histórico, determinações que o leitor tem que reconhecer. Por isso afirma Lejeune que “a autobiografia não apresenta gradações: ou é ou não é” (LEJEUNE, 1991, p. 52). O que acontece com as autobiografias que o autor não assina com seu próprio nome, mas com um pseudônimo? Para Lejeune – apagando o próprio texto, que viria depois da assinatura – isso não é autobiografia: “O herói pode parecer-se tanto quanto queira ao autor: enquanto não leve seu nome, não tem nada a ver com ele” (op.cit). Isso implica, também que o autor de uma autobiografia não pode ser anônimo.

Lejeune afirma que um texto de aspecto autobiográfico que ninguém assume como tal se parece com uma obra de ficção: “O que define a autobiografia para quem

lê é, diante de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdade também para quem escreve o texto. Se eu escrevo a história de minha vida sem dizer meu nome, como saberia o leitor que se trata de mim? Resulta impossível que a vocação autobiográfica e a paixão de anonimato coexistam no mesmo ser” (LEJEUNE, 1991, p.55). Diante dessa pergunta, caberia perguntar a Lejeune, uma questão igualmente desconcertante: e se o autor pretende mentir?

Em consequência, o que constitui um texto como autobiografia é o pacto autobiográfico, que consiste na afirmação, em um texto, da identidade do autor, pacto que estampa o nome do autor sobre a capa:

A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. O narrador e o personagem são as figuras às quais remetem, dentro do texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado; o autor, representado por seu nome, é assim o referente ao que remete, pelo pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação (LEJEUNE, 1991, p.56).

A autobiografia, então, não é um texto de ficção, é escritura referencial igual ao discurso científico ou histórico, e pretende aportar uma informação sobre uma realidade extratextual, pelo que se submete a uma prova de verificação. Por isso é imprescindível que o pacto autobiográfico seja, ao longo de todo o texto, estabelecido e mantido.

Um texto autobiográfico acontece na medida em que eu como leitor estabeleço um contrato de veridicção com o sujeito que assina o texto, e com isso endosso o que ele

relata, isto é, confio na construção do eu autobiográfico que realiza, nesse momento da leitura, um sujeito de enunciação determinado. A valoração do gênero abandona o texto e se dirige à confiança esperada em uma assinatura. Ao mesmo tempo, esse efeito contratual não é igual para todas as épocas, varia historicamente; portanto, “a história da autobiografia seria, então, sobretudo, a de seus modos de leitura: história comparada na qual se poderia fazer dialogar os contratos de leitura propostos pelos diferentes tipos de textos (...) e os diferentes tipos de leituras a que esses textos são submetidos” (LEJEUNE, 1991, p.61).

A autobiografia, o âmbito da escritura

Em seu ensaio *A autobiografia como desfiguração*, Paul de Man inicia por questionar a relação entre os conceitos que marcaram a definição do gênero autobiográfico: histórica e ficção; termina por se inclinar a valorar não a autobiografia como gênero, mas como textualidade denominada “autobiografia”, e considerando o elemento ficcional, ou seja, estudando os elementos retóricos que constroem a ficção autobiográfica:

Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que talvez o projeto autobiográfico determina a vida, que o que o escritor faz está, de fato, governado pelos requisitos técnicos do autorretrato, está, portanto, determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? (DE MAN, 1991, p.113).

De Man se questiona se não seria o sujeito autobiográfico que determina o referente, e que esse cria uma ilusão referencial. Afirmar que a autobiografia não é um gênero, mas uma figura de leitura e de entendimento que se produz no todo do texto, e o momento autobiográfico (que é o que existe) se apresenta como uma alienação entre os sujeitos implicados na leitura, na qual ambos se determinam por uma substituição reflexiva mútua. Isso implica uma relação especular que “está interiorizada em todo texto em que o autor se declara sujeito de seu próprio entendimento, mas isso meramente torna explícita a reivindicação de autoridade que tem lugar sempre que se diz que um texto é de alguém e assume que é inteligível precisamente por essa mesma razão” (DE MAN, 1991, p.114).

Esse momento especular não é primordialmente uma situação ou um acontecimento que pode ser localizado em uma história, mas uma manifestação de uma estrutura linguística. Esse momento especular revela a estrutura tropológica que subjaz a todo acontecimento, inclusive o de si mesmo, tal como se apresenta no caso dos textos autobiográficos. Desse modo, “o interesse da autobiografia (...) não radica em que ofereça um conhecimento veraz de si mesmo – não o faz, mas demonstra de maneira surpreendente a impossibilidade de totalização (isto é, de chegar a ser) de todo o sistema textual conformado pelas substituições tropológicas” (DE MAN, 1991, p.114). Por essas razões, De Man questiona a proposta de Lejeune. O autor aponta que se desloca da autoridade especulativa à autoridade de caráter legal, no sentido de que afirma que a identidade da autobiografia

não é só representacional, e sim contratual, baseada não em tropos, mas em atos de fala. Portanto, o nome do autor autobiográfico não é de um sujeito capaz de autocohecimento, mas a assinatura que dá autoridade legal. O leitor, ao invés de ser figura especular, torna-se um juiz que verifica a autenticidade da assinatura e do comportamento de quem assina.

De Man insiste que antes de estudar o sujeito enquanto indivíduo é necessário considerar o texto especular como uma estrutura retórica, ou seja, analisar os elementos tropológicos com que o sujeito de enunciação se constrói como referente (isto é, como ilusão de referencialidade):

Na medida em que a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), é realmente não com a coisa mesma, mas sua representação, a imagem da coisa e, como tal, é silencioso, mudo como as imagens são. A linguagem, como tropo, produz sempre privação, é sempre despojadora (DE MAN, 1991, p.118).

Daí a imagem da autobiografia como desfiguração, o que implica duas perigosas conclusões a que chega De Man. Primeiro, se o texto é apenas tropologia, se desloca o interesse pelo antropológico; segundo, ao desaparecer tal preocupação, não fica nenhum lugar para a referencialidade, o espaço onde se situa o sujeito de enunciação, tal como indica Iris Zavala:

A “desconstrução metafísica” dá ênfase, em última instância, ao fato de que o sujeito é linguagem, e esse jogo tropológico de metáforas e metonímias, e, portanto, não

existem nem o sujeito, nem o objeto de conhecimento (ZAVALA, 1991, p.41).

Essa perspectiva pós-moderna, polo oposto à visão de Dilthey, deixa de fora um fato relevante para nós: que a autobiografia é antes de mais nada uma construção discursiva de enunciados históricos, um gênero secundário como diz Bakhtin, e com isso se introduzem os problemas da referencialidade (com suas mediações, certamente) da linguagem e da construção da forma artística, aspecto único pelo qual se inclina De Man.

A autobiografia como espaço dialógico

Entendemos o gênero literário como um sistema referencial adscrito a uma comunidade histórica que valida determinado número de regras epistemológicas, as quais validam (veridicção) e verossimizam os cânones genéricos que consomem. Tal apreensão se veicula conforme um processo de conservação e renovação que, por um lado, modeliza o cânone, adaptando-o; e, por outro, prepara a plataforma de próximas transformações em seu diálogo com o espaço social em que se efetua. Esses caracteres consensuais devem ser aceitos como registros (entendendo esse conceito como “os gêneros existentes” no horizonte de expectativas do leitor-escritor) verossímeis, não obstante que surjam textos que confrontem as regras de veridicção.

Todavia, tal processamento de verossimilização por diferença, por mais que seja mais complexo – ocupa um maior esforço por parte do leitor – e produz um índice

elevado de resistência, se estrutura (e semantiza) a partir dos recursos de verossimilização por semelhança. Assim, pois, tais regras genéricas, antes de essencialidades, é preciso considerá-las sistemas de modelização discursivo-funcionais.

Como exemplo do que afirmamos, podemos citar a autobiografia *El río, novelas de caballería*, do escritor e político guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Esse texto é uma dessas escrituras que confronta as regras de veridicção tradicionais na estruturalidade do gênero autobiográfico (identificação texto-história). Essa situação implica uma nova perspectiva: esse texto se verossimiliza por diferença diante de um corpus textual com o qual dialoga enquanto forma artística; enquanto que se verossimiliza por semelhança com as regras da epistemologia contemporânea (Lévinas, Bachelard, Bakhtin), no sentido de que impugna a identidade da linguagem como portadora da verdade e alude à realidade como uma construção textual.

Quiçá a principal determinação do gênero autobiográfico seja um subjacente paradoxo: seu deslocamento da referencialidade à ficção. Para aqueles autores, como Dilthey, os quais viam nesses escritos isentas reportagens do autobiógrafo, e mais ainda, um instrumento preciso de conhecimento histórico, era indubitável e impossível não imaginar um efeito de reflexo gnosiológico: o que se escreve corresponde com uma realidade vivida, perspectiva que hoje certamente não poderíamos aceitar. Tal correspondência era lida de forma a dar uma credibilidade absoluta para esse “pacto autobiográfico” de

que fala Lejeune, fora de qualquer consideração das mediações, das instituições, etc.

Essa marca de referencialidade que carrega a tradição no gênero que examinamos se deve em muito a sua associação com o gênero histórico da biografia e a um aspecto pragmático que o caracteriza: a correferencialidade muito apreciada desde o ponto de vista da constituição verossimilizante do gênero.

É evidente, assim, no horizonte de expectativas do leitor, o gênero autobiográfico mantém uma elevada carga de referencialidade, herdeira dessa tradição que estima o gênero como portador da verdade do escritor. Nesse mesmo horizonte ronda a certeza de descobrir nos escritos autobiográficos a identidade do escritor. Apesar de que, como demonstra Gusdorf, o herói da autobiografia é outro sujeito, aquele desejado pela instável memória do sujeito-escritor, seu eu-projeção, seu “autos” desejado e corrigido para um ansioso leitor. Todavia, a identidade desejada é aquela que um determinado sistema cultural provê ao escritor, tal como indica Celia Fernández Prieto:

...não existe uma identidade prévia ao fato de narrar, que o ato mesmo de narrar é também o de que criá-la, e que essa narração (como toda narração) é sempre teleológica, de uma forma ou de outra há um “caso” que explicar e justificar que a miúdo é a teoria que o autobiógrafo tem de si mesmo no presente de sua escritura (p.124).

A identidade se alcança precisamente quando o leitor aceita essa versão (essa figuração, essa representação) do eu e a valora como certa, isto é, como a incerta verdade da autobiografia (FERNÁNDEZ PRIETO, 1994, p.130).

A busca da tal identidade é infrutífera, já que no gênero que estudamos, esse sujeito (como intertexto de uma multiplicidade de outros), que constrói sua melhor imagem, narrativiza uma identidade, ou uma soma delas. Tal categoria é resultado da escritura como palavra socioideológica, e não reflexo de uma personalidade que se copia a si mesma. Mais ainda, constatar uma identidade determinada é um objetivo um pouco ilusório se pensarmos em uma essencialidade fixa, já que, como bem aponta Fernández Pietro,

o que consideramos realidade e o que consideramos ficção depende de convenções culturais e sistemas de crenças. Daí que a fronteira entre ambas as categorias seja porosa e instável. Não cabe falar de um salto ontológico entre o real e o ficcional, mas sempre de formas de inter-relação que se atualizam em modos e graus distintos segundo os códigos de gênero (FERNÁNDEZ PRIETO, 1994, p.121).

Por isso, o mais conveniente quiçá não seja fixar um âmbito para a autobiografia (o da identidade ontológica, ou da ficção, ou do testemunho antropológico, ou da retórica...), mas seguir essas formas de inter-relação, aquelas fronteiras instáveis em que encontramos elementos de variada natureza e concebamos a escritura como artifício e enunciado histórico-social, intertextualidade em que se permitem os deslocamentos.

Muito justas, parecem-nos, as reclamações de Paul De Man, a respeito de que aspectos extratextuais, como a antropologia, o direito, a personalidade, etc., tenham deslocado a análise da escritura, da estrutura retórica da

autobiografia, o que não permitiu distinguir a construção tropológica desse tipo de textos. Seu problema está em apenas observar essa perspectiva, não percebendo o texto autobiográfico como enunciado.

O ponto de vista é acertado se considerado, não como queria De Man, um traslado de perspectiva fundado na negação da autobiografia como gênero ou objeto de conhecimento, mas como rota mais do deslocamento reflexivo, a análise de um âmbito excluído, que entraria em diálogo com a construção de um sujeito, a visão de determinados referentes, etc. aos quais veicula a tropologia, objeto de atenção de Paul De Man.

O texto autobiográfico permite essa pluralidade de requerimentos e possibilidades de análise devido à particular ambiguidade que o caracteriza, isto é, sua discursividade, como escritura, de textualizar as formas do real e do fictício, o que se manifesta nos distintos planos de sua rede discursiva:

o semântico, porque seu tema é a identidade, sua fonte informativa, a memória, e seus materiais, as memórias do passado; o sintático, porque se verte no leito da narração com seus modos de figuração temporal: tempo da vida ou, melhor, do viver/tempo da escritura; tempo da narração/tempo do narrado; e o pragmático, por esse peculiar jogo de distâncias, identificações e divergências entre as diferentes instâncias de enunciação e enunciado: autor-narrador, narrador-personagem e autor-personagem (FERNÁNDEZ PRIETO, 1994, p. 121-122).

Diante dessa multiplicidade de formas de compreensão do gênero autobiográfico, é necessário assumir

uma posição para deixar clara nossa perspectiva de entendimento e assunção do gênero.

Entendemos a autobiografia a partir das reflexões de Bakhtin sobre o herói. Consideramos dois momentos da reflexão bakhtiniana sobre o herói. A primeira, em seu trabalho *Autor e personagem na atividade estética*, escrito entre 1920 e 1924 e incluído em seu *Estética da criação verbal*; e a segunda em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929).

No primeiro desses trabalhos, ao analisar o problema do herói como uma totalidade de sentido, Bakhtin coincide com Neumann ao apontar que, enquanto gênero, a autobiografia aparece durante o renascimento (ainda que se conheçam formas intermediárias entre a confissão e a autobiografia desde a antiguidade clássica). Analisa o autor, portanto, a relação texto-história.

Indica que não existe uma fronteira brusca e fundamental entre autobiografia e biografia. Em ambos os discursos, a atitude para consigo mesmo (eu-para-mim) não é o elemento básico de organização e estruturação da forma, como é para o caso do gênero confessional.

Por biografia e autobiografia, Bakhtin entende “a forma transgrediente mais elementar mediante a qual posso objetivar minha vida artisticamente” (BAJTÍN, 1985 [1920-24], p.134)³. Na autobiografia se manifesta uma construção discursiva de si mesmo, efetuada pelo autor na condição de herói. Nesse sentido, uma autobio-

³ N.T. Para efeito de tradução, no corpo do texto quando o nome do autor aparece, usamos a grafia consensual em português “Bakhtin”. Quando em meio ao texto há referência bibliográfica direta à obra consultada em espanhol, mantivemos a grafia do original “Bajtín”.

grafia de caráter literário deve possuir valores biográficos. Para o teórico, o valor biográfico é aquele “que entre todos os valores artísticos transgrede menos a autoconsciência; por isso o autor, em uma autobiografia, se aproxima ao máximo de seu herói, ambos podem aparentemente intercambiar seus lugares, e é por isso que se faz possível a coincidência pessoal do herói com o autor fora da totalidade artística” (op.cit).

Para o crítico, um elemento importante da autobiografia é o caráter de alteridade competente, posto que o biógrafo conhece grande parte de sua vida graças às palavras alheias do próximo, valorações que possuem uma tonalidade emocional determinada: nascimento, origem, acontecimentos, etc., especialmente os da infância e os da adolescência:

Sem esses relatos de outros de minha vida não só careceria de plenitude de conteúdo e de clareza, mas permaneceria internamente fragmentada, falta de unidade biográfica valorável (...). Trata-se tão só de uma participação apertada e organicamente valorativa no mundo dos outros que faz com que a auto-objetivação biográfica da vida seja produtiva e competente (BAJTÍN, 1985 [1920-24], p. 137).

Portanto, dois são os elementos constituintes do gênero autobiográfico: a amplitude do mundo biográfico à esfera do “eu” autoral; e o caráter de alteridade competente, as vozes dos outros que constituem uma extensão fundamental da vida. Aspecto, esse último, que nos parece mais redimível de sua posição inicial, já que, como bem sinaliza Nora Catelli, esse trabalho corresponde a um Bakhtin “neokantiano e cristão ortodoxo que, para

ilustrar o duplo movimento da construção do herói no romance e do eu na autobiografia, utiliza a metáfora tão arriscada da reencarnação de Cristo” (CASTELLI, 1991, p.13).

Apontamos, ainda, que Bakhtin considera a existência não de um gênero autobiográfico na antiguidade greco-romana, mas sim de formas autobiográficas. No terceiro título “A biografia e a autobiografia antigas greco-romanas”, de seu ensaio “Formas do tempo e do cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)”, indica o autor que no terreno grego clássico se distinguem dois tipos de autobiografia: a) o platônico, no qual a autoconsciência biográfica está ligada às formas clássicas das metamorfoses mitológicas; e b) a autobiografia e a biografia retóricas. Nesse segundo tipo descansa o “encomion”, do discurso cívico póstumo e comemorativo que substituiu o lamento.

Tais formas autobiográficas se caracterizavam como “atos cívico-políticos verbais de glorificação ou autovvalorização públicas de pessoas reais” (BAJTÍN, 1986 [1937-38], p.324). Nelas, a unidade do homem e sua autoconsciência eram puramente públicas e tinham um caráter normativo-pedagógico; o homem estava projetado para o exterior. Isso diferencia tais formas do gênero autobiográfico.

As autobiografias romanas apresentam uma autoconsciência público-histórica e estatal. “As autobiografias e memórias romanas se compõem em um cronotopo real um pouco diferente. A família romana constitui um terreno. Nesse caso, a autobiografia é um documento da autoconsciência familiar gentílica” (BAJTÍN, 1986 [1937-

38], p. 330). O caráter pessoal e privado não tem sentido, já que a autobiografia alude às iniciativas estatais como, por exemplo, as guerras.

Também existem três formas em que se evidencia o início do processo de privatização da vida: 1) a representação satírica irônica ou humorística de si mesmo e de sua vida em sátiras e diatribes (Horácio, Ovídio e Propércio). 2) as cartas de Cícero a Ático; e 3) o tipo estoico de autobiografia, em que Bakhtin (BAJTÍN, 1986 [1937-38], p. 337-338) inclui as “consolações”, diálogos baseados na filosofia consoladora.

Para nosso conceito não parece mais conveniente a proposição presente no segundo capítulo de *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), em que se entende o herói como autoconsciência dialógica não concluída:

A autoconsciência, como dominante artística da estruturação do herói, não pode ser equiparada a outros atributos de sua imagem, porque absorve a esses como seu próprio material e os despoja de toda sua força determinante e conclusiva do herói (BAJTÍN, 1929, p.75).

Portanto, a autobiografia é um conjunto de enunciados que apresentam a constituição da autoconsciência de um sujeito ficcional, textualização que se prefigura como sujeito heroico em uma construção enunciativa. A autoconsciência, certamente, não está dada essencialmente, mas sua elaboração se constrói na tensão entre o semiótico e o simbólico, entre as forças centrípetas e centrífugas, tensão que se veicula entre mecanismos de assimilação e rechaço. Com isso, observamos o nível do texto como enunciado (habitado por um sujeito de enunciação

e um sujeito do enunciado), o que relaciona com sua historicidade e seu contexto de enunciação. Mas mais importante é ainda indicar que a perspectiva nos parece válida porque as escritas autobiográficas devem ser entendidas em relação com os demais textos que configuram essa tradição formadora do gênero.

Conclusões

Os escritos autobiográficos têm sua origem no Renascimento Ocidental, especificamente com a evolução do pensamento simbólico ao sígnico, devido ao interesse que se suscitou na época pela figura humana e, mais ainda, pelo conceito de individualidade. Conseqüentemente, o nascimento desse gênero corresponde ao estabelecimento e à consolidação da burguesia ocidental; concretamente responde a sua valoração exacerbada do conceito de individualidade. A autobiografia é o resultado, então, da consciência individual que se considera digna de interesse tanto para os demais quanto para a história.

Por outra parte, os estudos de gênero autobiográfico se iniciam no século XIX, com a figura de W. Dilthey, quem, em sua preocupação com a hermenêutica histórica, considerou a autobiografia como um instrumento muito valioso para o conhecimento histórico, já que, segundo sua reflexão, o escritor correspondia diretamente ao referente. Esse autor inicia a etapa da autobiografia como “bios”, isto é, a escritura como reflexo da vida do autor.

Georges Gusdorf, por seu turno, analisa a autobiografia como a construção de um sujeito fictício por parte do autor. O que se escreve é o que se quer representar de

um passado desde o presente da escritura. A essa perspectiva corresponde a etapa do “autos”, a elaboração de um eu pela memória autobiográfica.

O escritor norte-americano Paul De Man rege diante dos eixos de caráter antropológico na consideração da autobiografia e começa negando o gênero, para indicar que o que existe são momentos especulares em que se refletem dois sujeitos (o da enunciação e o autobiográfico) mediante uma tropologia particular que considera “autobiográfica”. O autor tenta recuperar esse tipo de texto como formas discursivas (é a perspectiva da autobiografia coescritura), como literatura, antes de ser documentos cognoscitivos.

Pouco proveitoso para a teoria da literatura nos parece a negação da autobiografia como gênero, devido, entre outras razões, ao horizonte de expectativas de nossa época, em que se lê e se produz em abundância esse tipo de escritos; inclusive, importantes projetos editoriais, como Tusquets Editores, possuem coleções dedicadas ao gênero; mas mais além do espaço exclusivamente comercial, uma comunidade lê e escreve autobiografias seguindo a iniciativa de Santo Agostinho. Independentemente das recriminações e apologias, a autobiografia constitui uma parte, seguindo os termos de Françoise Pérois (1982, p.23), de nossa formação ideológica estético-literária.

Bakhtin permite considerar o gênero como dialogia, um espaço de enunciação que possibilita escutar a voz dos outros que são os que me constituem; simultaneamente, esse gênero remete aos problemas de constituição do sujeito, o qual, para o crítico, não pode ser analisado desde uma ótica monológica, devido a que “um sujeito

como tal não pode ser percebido nem estudado como coisa, posto que sendo sujeito não pode, se segue sendo sujeito, permanecer sem voz; portanto, seu conhecimento somente pode ter caráter dialógico” (BAJTÍN, 1985 [1974], p.383).

As autobiografias despertam interesse tanto desde o ponto de vista da construção de um sujeito (nível antropológico), quanto desde um eixo literário, isto é, a elaboração e a conjugação de estruturas tropológicas particulares. Por fim, o gênero autobiográfico se constituiu como espaço dialógico, ambíguo, em que convivem elementos referenciais, antropológicos, culturais, encobertos em uma estrutura tropológica e pragmática que os distinguem de outros espaços de escritura.

É graças a esses deslocamentos que esse gênero foi trabalhado por diferentes enfoques disciplinares que querem seduzi-lo e alistá-lo em suas filas. Para além desses interesses, seguem vigentes suas estruturas verossimilizantes enquanto gênero histórico, transformando-se conforme se modificam os espaços sócio-textuais que o consomem, mas sempre subjugando o interesse, pelos atrativos desse particular “tecido em que a autoconsciência se costura delicadamente através de experiências relacionadas” (WEINTRAUB, 1991, p. 19), em que o sujeito de enunciação se inventa, ator que desenha em seu cenário as imagens que mais seduzem para logo integrar-se ao público e observar seu espalho cheio de palavras que nunca foram suas.

Referências

- BAJTÍN, M. 1985 (1920-24). "Autor y personaje en la actividad estética". In. **Estética de la creación verbal**. Trad. de T. Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. 1986 (1937-38) "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. (Ensayos sobre poética histórica)". In. **Problemas literarios y estéticos**. Trad. de A. Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- _____. 1986 (1963). **Problemas de la poética de Dostoievski**. Trad. de T. Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M. 1985 (1974). "Hacia una metodología de las ciencias humanas". In. **Estética de la creación verbal**. Trad. de T. Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores.
- CABALLÉ, A. 1987. "Figuras de la autobiografía". **Revista de Occidente**. Madrid. N.74-75, julio-agosto.
- DE MAN, P. 1991. "La autobiografía como desfiguración". **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.
- DILTHEY, W. 1944. **El mundo histórico**. México: Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. 1994. "La verdad de la autobiografía". **Revista de Occidente**. Madrid. N. 154, marzo.
- GUSDORF, G. 1991. "Condiciones y límites de la autobiografía". **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.
- LEJEUNE, P. 1991. "El pacto autobiográfico". In. **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.
- NEUMANN, B. 1973. **La identidad personal: autonomía y sumisión**. Trad. de H. Carvajalino. Buenos Aires: Sur.

- OLNEY, J. 1991. "Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía." In: **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Suplementos Antropos. diciembre.
- PÉRUS, F. 1982. **Historia y crítica literaria**. La Habana: Casa de las Américas.
- SCHMELING, M y otros. 1984. **Teoría y praxis de la literatura comparada**. Barcelona: Editorial Alfa.
- WEINTRAUB, K. 1991. "Autobiografía y conciencia histórica". In: **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, diciembre.
- ZAVALA, I. 1991. "La autobiografía como suplemento: Unamuno." En: **Revista Anthropos**. No. 125, octubre.

Vivenciar a si mesmo à margem: transgrediência, acabamento, opacidade

Nathan Bastos de Souza¹

Valdemir Miotello²

*O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se de **dois** passássemos a ser **um**?*

Que vantagem teria eu se outro se fundisse comigo?

M. BAKHTIN

Em nossa pesquisa a respeito do estatuto dos gêneros do eu na configuração dos discursos da chamada “cronotopia da intimidade” (ARFUCH, 2005a) temos enfrentado epistemologicamente a construção de um lugar de dizer que legitime os discursos da esfera íntima como portadores de pontos de vista axiológicos que dizem mais que a respeito de um “eu” que toma a si mesmo como testemunha dos atos narrados. Em outras palavras, buscamos rastrear nos textos

¹ Doutorando em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. É membro do Grupo de Estudos Bakhtinianos do Pampa (GEBAP/UNIPAMPA) e do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe/UFSCar).

² Professor Associado IV (aposentado) da Universidade Federal de São Carlos. Líder do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe/UFSCar).

de uma esfera de atividade íntima em que o “eu” diz de si mesmo as relações constitutivas dos dizeres e insubstituíveis com o(s) outro(s).

No recorte temático de nossa pesquisa em andamento³ que apresentamos neste capítulo aventamos diálogos da teoria de M. Bakhtin, com contribuições da teoria da literatura e das escritas de si para desenvolver teoricamente uma compreensão da autobiografia como lugar de emergência de saberes transgredientes.

Nesse ínterim, este capítulo está subdividido em quatro seções, nas quais desenvolvemos uma reflexão inicial sobre a epistemologia dos gêneros da esfera do eu. Na seção seguinte discutimos as contribuições bakhtinianas e seus desdobramentos contemporâneos para o estudo da biografia e da autobiografia. Na terceira seção aproximamos a noção de transgrediência, tal como pensada no contexto da obra de M. Bakhtin, com as reflexões de alguns autores da teoria da literatura e das escritas de si. Na última seção apontamos questões ainda em aberto com as quais trabalharemos em nossa pesquisa nos próximos anos.

³ A pesquisa de que tratamos é uma tese de doutorado, em andamento, sobre a produção de resistência no discurso (auto)biográfico de Mercedes Sosa, nesse trabalho analisaremos diversos gêneros da esfera do eu, focalizando especificamente cinco documentários e uma biografia escrita (narrada em voz alta pela cantora argentina). Na tese trabalharemos com a intersecção dos gêneros biográficos e autobiográficos materializados em pelo menos dois suportes, o vídeo (os documentários) e o livro (biografia que mistura narrativa autobiográfica e biográfica – Mercedes narra sua própria vida e outros narram a vida dela, como convidados).

Questões epistemológicas introdutórias

O mais consensual entre os estudiosos da autobiografia é localizar o ponto de origem propriamente dito do gênero em Santo Agostinho, que viveu entre 334 e 430 D.C., em obra intitulada *Confissões* (GALLE, OLMOS, 2009; ARFUCH, 2005a; 2010). Há, todavia, “formas biográficas” (BAKHTIN, 2014) já na Antiguidade Clássica, mas não havia lá uma configuração genérica tal como aparece em Agostinho com ênfase na subjetividade⁴.

O desenvolvimento moderno do gênero se deu apenas no século XVIII, com as *Confissões* de J-J. Rousseau. Houve nesse mesmo século uma convergência com a ascensão do romance e relações de interdependência com ele, para as quais, também, é preciso destacar a importância de J.W. Goethe na secularização do gênero e no estabelecimento de padrões genéricos que serviriam de apoio aos futuros autobiógrafos.

Em um registro histórico das mudanças desse gênero, Galle e Olmos (2009, p.10) afirmam que as certezas sob as quais se fundava a autobiografia no século XX começavam a desmoronar, a saber, “a concepção positiva de um

⁴ Segundo Bakhtin (2014) não há na Antiguidade biografia ou autobiografia. Há, contudo, formas autobiográficas e biográficas que seriam muito importantes para o desenvolvimento desses gêneros na Europa. O autor distingue dois tipos, quais sejam, o tipo *platônico* – porque encontra na obra de Platão sua formulação primeira (as formas desse tipo estão ligadas à metamorfose mitológica) – e o tipo *retórico* – ligado a acontecimentos sócio-políticos concretos e de publicidade em voz alta; assim, era ato cívico-político de glorificação ou de autojustificação públicos (elogio fúnebre ou comemorativo, por exemplo). Ver, também, o capítulo de Cascante, neste volume.

‘eu’ consciente de si, a configuração da experiência de vida como uma unidade coesa e a confiança inabalável na língua como veículo de representação”.

Em 1975, na França, P. Lejeune publicou um texto que seria paradigmático para o estudo da autobiografia, *O pacto autobiográfico*. O autor francês lança nesse texto uma tese fortemente atacada *a posteriori*: a autobiografia consiste em uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

O autor completa que para haver uma autobiografia seria imprescindível que “haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (p. 18). Embora escrito no começo do declínio do estruturalismo (DOSSE, 1994, p. 419), há nesse texto um obsessivo objetivo de demarcar o que é e o que não é autobiografia, a ponto de formulações como “identidade não é semelhança” (LEJEUNE, 2014, p.42), para se referir à configuração da autobiografia em que seria patente a equação “autor = narrador = personagem”. Assim, se não houvesse essa igualdade entre os termos, não haveria autobiografia. O “pacto autobiográfico” consiste, segundo o autor, na afirmação dessa identidade que é pactuada, desde o ponto de vista do leitor, pelo nome escrito na capa do livro que remete ao autor.

Há uma regularidade entre os estudiosos da autobiografia posteriores à publicação desse texto de rechaçar essa hipótese de identidade entre as instâncias narrativas (ver, por exemplo, ROBIN, 2005; ARFUCH, 2005a,

2005b, 2009, 2010; ou CASCANTE, neste volume). O próprio P. Lejeune problematizaria suas discussões nos anos seguintes⁵. Portanto, trata-se de um clássico do qual se quer distância.

Essa concepção de autobiografia como identidade entre as instâncias narrativas vai sendo combatida ao longo do século XX; com a chegada da “pós-modernidade” uma série de discussões começou a ser feita. Esse termo guarda-chuva sintetizava, já nos meados da década de 1980, o estado da arte no cenário cultural de então: fim dos grandes relatos e das certezas, o decisivo descentramento do sujeito e, por ricochete, a valorização dos “microrrelatos” (ARFUCH, 2010, p. 17).

Na seção seguinte revisamos as noções de biografia e autobiografia tal como discutidas por Bakhtin (2011) em seu trabalho a respeito do autor e do herói e estudamos a relação entre os pontos axiológicos de valoração

⁵ Primeiramente, um esclarecimento: no Brasil a recepção das traduções desse autor é fragmentária. O livro que manuseamos, publicado em 2008 com reedição em 2014, é uma coletânea de organizada por Jovita Noronha e reúne uma porção de textos entre os mais conhecidos de Lejeune. Consta nesse livro o texto *O Pacto autobiográfico* – que até agora citávamos – em que se encontram essas formulações bastante estruturalistas a respeito da autobiografia. Dentre os outros capítulos, consta uma reformulação do texto anteriormente mencionado, datada de 1986, *O Pacto autobiográfico (bis)* e uma releitura de 2001, *O pacto autobiográfico: 25 anos depois*. Na reformulação o autor revisa algumas noções, mas na releitura censura profundamente a própria ingenuidade e ignorância em diversos aspectos sobre o estatuto da autobiografia, além de criticar a própria ânsia estruturalista que encontrava na linguística dos anos 1970 o modelo metodológico.

do ato responsável na perspectiva de Bakhtin (2010). Há, ademais, uma relação bastante produtiva com a leitura que a pesquisadora argentina L. Arfuch faz da teoria dialógica.

As contribuições bakhtinianas e seus desdobramentos contemporâneos

Bakhtin (2011, p. 138), na perspectiva de identificar formas relativamente estáveis da biografia e da autobiografia, afirma que não há um limite acentuado entre ambas no que se refere ao elemento organizador constitutivo da forma (eu-para-mim)⁶. O autor entende que a biografia e a autobiografia são a “forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida” (BAKHTIN, 2011, p. 139). Contudo, “A coincidência pessoal ‘na vida’ da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico” (op. cit.).

De modo que mesmo quando se faz um relato autobiográfico os valores assumidos pelo herói – quem fala na narrativa, segundo a terminologia bakhtiniana – são transgredientes em relação ao autor pessoa, que não pode coincidir com o herói de seu relato. Arfuch (2010, p. 55), nessa esteira, complementa que “não há identi-

⁶ Nesta seção trabalharemos sob a égide desse postulado sobre a ausência de um limite acentuado entre a biografia e a autobiografia. Contudo, recortamos apenas a autobiografia para cotejar as contribuições bakhtinianas e as de outros estudiosos na seção seguinte deste capítulo.

dade entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivenciada e a totalidade artística”, o que desconstrói a argumentação de Lejeune (2014) sobre a identidade entre as instâncias narrativas implicadas no texto autobiográfico. Continua Arfuch (op.cit.), afirmando que esse postulado sustenta duas questões, quais sejam, “o estranhamento do enunciador a respeito de sua ‘própria’ história; [e] em segundo lugar, [...] o problema da temporalidade como um desacordo entre enunciação e história, que trabalha inclusive nos procedimentos de autorrepresentação”.

Da relação autor e herói provém um “valor biográfico”, que nada mais é que um valor estético a respeito da própria vida, porque do ponto de vista arquitetônico do “eu-para-mim” os valores a respeito da própria vida são valores advindos de outros (“outro-para-mim”).

Bakhtin (2011, p. 139) argumenta que o valor biográfico organiza além da narração da vida de outro, o vivenciamento da própria vida e sua narração, pois “pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida” (op.cit.). É nesse sentido que Arfuch (2005a, p.253) explica o valor biográfico como refração especular, visto que dá forma ou ordena os valores do “eu-para-mim” em conformidade com aqueles do “outro-para-mim”.

A partir dessa noção de valor biográfico, Arfuch (2009, p. 117-118) discute quatro possibilidades amparadas pela perspectiva bakhtiniana, que apresentamos esquematicamente a seguir:

1. *A ideia de ordenação da vida por meio da narração.* A produção da autobiografia obriga a organizar as experiências, porque a autobiografia não preexiste à enunciação, existe uma profusão de experiências diversas e temporalmente distintas; para discursivizar a autobiografia é capital a ordenação que lhe empreste sentido.
2. *A “estampagem” ética da narrativa.* Há sempre uma orientação avaliativa, nada em uma autobiografia transcorre “porque sim”, a vida se reconstrói em devir, os valores a respeito de si mesmo são transgredientes.
3. *Princípio dialógico.* Na medida em que ao narrar a própria vida, fala-se, mais ou menos, da vida de outros, que são também impactados pela autobiografia, e esse impacto é mais que apenas co-referencial, é constitutivo.
4. *A possibilidade de ordenar a vivência da própria vida.* O trabalho estético do sujeito sobre sua vivência ética, o alargamento da consciência que obtém ao produzir a própria autobiografia.

Em resumo, para retomar a questão da transgredência imbricada na relação entre autor e herói na autobiografia, Bakhtin (2011) ratifica que⁷:

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da

⁷ É longa a citação, mas nos permitimos mencioná-la dada sua importância no contexto de nossa reflexão.

própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos de outro; é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência [...] (BAKHTIN, 2011, p.13).

Assim, fazendo um fecho com o ponto 4 apresentado acima e com a questão da transgrediência, o ganho que se tem na perspectiva de ordenação da vivência da própria vida é o alargamento da consciência, que no ato de colocar-se à margem de si mesmo, é enriquecida pela vivência de valores transgredientes. Isso se dá porque a vivência de si mesmo desde a margem é um deslocamento, que produz valor estético sobre si mesmo, cujo resultado é que “Já não estou só quando tento contemplar o todo da minha vida no espelho da história” (BAKHTIN, 2011, p. 93).

Sobre as questões relativas ao todo da obra biográfica, elas remontam à percepção bakhtiniana de que a vida é dialógica por natureza, assim, mesmo em um relato de que o herói é “eu-para-mim”, como posição axiológica assumida em uma narrativa na qual “eu, como primeira pessoa da enunciação, tomo a mim mesmo como testemunha” (ARFUCH, 2005a, p. 241), essa posição na narrativa é ocupada por um valor transgrediente, porque ao tratar esteticamente de si mesmo a posição de “eu-para-mim” é substituída por uma de um “outro possível”, porque apenas o outro possui um excedente de visão e de conhecimento sobre o “eu”, isto é, somente do

ponto de vista da categoria de alteridade é possível o acabamento estético.

Bakhtin (2011) argumenta que

O autor da biografia é aquele outro possível, pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível, que se infiltrou na nossa consciência e frequentemente dirige os nossos atos, apreciações e visão de nós mesmos ao lado do nosso eu-para-si; (BAKHTIN, 2011, p. 140).

Em outro momento de sua reflexão Bakhtin (2010) explicita os pontos arquetetônicos fundamentais do mundo real do ato são “eu-para-mim, outro-para-mim e eu-para-outro” (BAKHTIN, 2010, p. 114). Nesse sentido, relacionando as duas menções à obra do filósofo russo, a biografia desloca o ato da posição valorativa de “eu-para-mim” para a de “outro-para-mim”, porque nem sequer na autobiografia há coincidência entre autor e herói, há sempre uma relação de alteridade.

A categoria arquetetônica do ato “eu-para-mim” é aquela em que o “eu” vive sua vida para si mesmo, vive internamente, enquanto “outro-para-mim” realiza a dialogização dessa relação, na qual se entra em contato com o outro no mundo, o centro não é o eu, mas a relação com o outro; por fim, a categoria de “eu-para-outro” é aquela que matiza a constitutividade da relação dialógica. Portanto, o “eu” de que se trata na biografia é dialogizado porque para chegar à categoria estética de um texto com relativo acabamento foi preciso o deslocamento entre a relação monológica consigo mesmo (eu-para-mim) para

um processo de dialogização em que o outro é um imperativo (outro-para-mim).

Assim, Bakhtin (2011, p.21) argumenta que quando contemplamos alguém fora e diante de nós os horizontes apreciativos desses dois sujeitos não podem coincidir, esse é o excedente de visão, que atesta a singularidade e a insubstituibilidade do lugar ocupado por nós no mundo: “porque nesse momento e nesse lugar em que eu sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim” (op.cit.). Nessa perspectiva é que se torna impossível o herói (auto)biográfico coincidir com o autor pessoa de que esse herói trata, entre o vivenciamento ético da própria vida e a estetização, mediada pela alteridade, pela qual o relato atravessa há um acabamento que desloca a relação do enunciador pessoa de sua vida vivida e narrada para outros para a vida de outro, que é o herói.

A biografia é uma esfera de atividade, então, em que o outro entra em relação com o “eu”, que se apossa do ponto de vista dos valores biográficos do “eu-para-mim”, mas sem entrar em conflito, “uma vez que não me desligo axiologicamente do mundo dos outros, percebo a mim mesmo numa coletividade [...]; aqui a posição axiológica do outro em mim tem autoridade e ele pode narrar minha vida com minha plena concordância com ele” (BAKHTIN, 2011, p. 140). Essa questão sobre a posição autorizada do outro, que penetra no ponto de vista do “eu-para-mim” na forma biográfica, o torna uma “uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida” (BAKHTIN, 2011, p. 141), portanto essa

constituição na alteridade tão cara ao pensamento bakhtiniano coloca o outro mesmo nos momentos mais singulares e particulares como contraparte indissociável do “eu”.

A unidade biográfica somente pode ser adquirida em termos de que um “eu, narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens, tomo conhecimento de todos aqueles momentos” (BAKHTIN, 2011, p. 142) que apenas aos outros são acessíveis, porque eles também possuem um excedente de visão a respeito do “eu”. A vida interior do “eu-para-mim” é vivenciada em fragmentos, pois há partes da própria vida sob os quais temos total ignorância, exceto pelo fato de algum outro ter nos dito, é o caso das condições de nosso nascimento. Em outros termos, apenas a “unidade antedada do eu-para-mim é imanente à minha vida vivenciada por dentro” (op.cit.).

Na seção seguinte trabalharemos com a produtividade da noção de transgrediência em diálogo com outras teorizações sobre a autobiografia, contribuições advindas de distintos campos do conhecimento e diversas filiações epistemológicas.

A produtividade da noção de transgrediência em diálogo com outras teorizações sobre a autobiografia

Como temos defendido (SOUZA, 2017), o papel da alteridade é constitutivo da identidade na esteira do que

Bakhtin (2011, p. 342) define como *pluralia tantum*⁸: mesmo os discursos de identidade estão infiltrados pelo outro. Com a noção de transgrediência não é diferente, já que se sustenta nas relações dialógicas, tão caras ao filósofo russo, que se dão, para o nosso caso, entre autor e herói da autobiografia. Nesse sentido, como afirmávamos na seção anterior, é impossível que haja identidade entre autor e herói; mesmo no texto autobiográfico em que uma pessoa revisa sua própria vida para, em seguida, narrar essa vida a outros, há um deslocamento do ponto axiológico que produz valores transgredientes. O eu que vive eticamente os eventos é diverso do eu que assina, *a posteriori*, esse relato autobiográfico. Vive-se a vida axiologicamente no ponto do eu-para-mim; ao produzir um relato autobiográfico o herói que diz “eu” é produto da relação de transgrediência, de um acabamento específico, que empurra até o ponto de vista axiológico outro-para-mim a valoração. A transgrediência seria o ponto do meio entre uma vivência ética e um acabamento estético.

Butler (2017) argumenta sobre essa divisão que há entre o relato de si e a vivência de si que

[...] o relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si mesmo vivente.

⁸ O autor se vale dessa categoria gramatical para referir algo que acontece apenas no plural, que somente ocorre em simultâneo. Portanto, não existe “eu” sem “outro”, tal é a irreversibilidade do papel alteritário na constituição da identidade.

Minhas palavras são levadas enquanto as digo, interrompidas pelo tempo de um discurso que não é o mesmo tempo de minha vida (BUTLER, 2017, p. 51).

Essa diferença entre o tempo do discurso e o tempo da vida encontra relações com o que apontávamos acima a respeito de um ponto de vista em que predominam valores éticos – o eu-para-mim – e outro em que predominam valores estéticos – outro-para-mim – no qual, embora, não seja possível afirmar que haja uma completude. A autobiografia apresenta lacunas, porque “o sujeito é opaco para si mesmo, não totalmente translúcido e conhecível para si mesmo” (BUTLER, 2017, p.32), o sujeito não pode se abster das relações com o outro. A alteridade é constitutiva.

Em termos bakhtinianos, por mais que haja um afastamento contemplativo a respeito de sua própria vida, que produza o deslocamento imprescindível entre os pontos axiológicos eu-para-mim e outro-para-mim, o acabamento estético que o sujeito provê a seu próprio relato autobiográfico é incompleto haja vista a opacidade de sua relação consigo mesmo. Para Butler (2017, p. 87), essa opacidade que temos a respeito de nós mesmos é que torna nossa vida implicada na vida dos outros, isso se dá porque somos seres relacionais. Assim, a incapacidade que temos de fundar a nós mesmos se dá não por uma incoerência, mas por uma relacionalidade fundamental: “[estamos] implicados, obrigados, derivados, sustentados por um mundo social além de nós e anterior a nós” (BUTLER, 2017, p. 87).

Bakhtin (2011) afirma que esse deslocamento em relação ao outro que produzimos quando a personagem coincide com o autor na vida, próprio da autobiografia, faz-nos vivenciar a nós mesmos desde a margem. Nesse movimento, esforçamo-nos por valorar “nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro – para nós mesmos esse valor não existe imediatamente” (BAKHTIN, 2011, p. 13-14). Nesse ínterim, vivenciar a si mesmo à margem é tentar deliberadamente ver nossa própria vida desde outro ponto de vista, vislumbrar o horizonte contemplativo no qual nos enquadramos, presumir os reflexos de nossa vida (e de nossa morte) na consciência dos outros. Mas,

[...] nossa consciência nunca dirá a si mesma a palavra concludente. Ao olharmos para nós mesmos com os olhos do outro, na vida sempre tornamos a voltar a nós mesmos, e o último acontecimento, espécie de resumo, realiza-se em nós nas categorias da nossa própria vida (BAKHTIN, 2011, p. 14).

Esse trabalho estético sobre o si mesmo encontra diálogo em Arfuch (2009, p.113) que ressalta a “ilusão de unicidade do eu”, visto que “eu” só pode existir por contraste, como diria Benveniste (2005); ou como ressalta Bakhtin (2011) na categoria de *pluralia tantum*. Essa ilusão é o domínio completo sobre o relato que se faz; em outras palavras, há uma mediação do outro insubstituível na relação que temos com nossa própria biografia: “aquilo que somos e que nos escapa, que só existe na experiência dos outros” (ARFUCH, 2009, p.120). Há partes de nossa vida que remetem, inevitavelmente, a discursos de outros sobre nós, que

internalizamos a tal ponto que apagamos completamente as marcas desse(s) discurso(s) outro(s).

É uma característica genérica muito comum das autobiografias que iniciem por relatar informações sobre o lugar de nascimento ou o nome do autobiógrafo, quase sempre em construções do tipo: “eu sou X”, “eu nasci em X”. Nesse tipo de estrutura o que aparece como X em nossos exemplos são exatamente a condição e a informação que escapam ao “eu” que relata, visto que o nome próprio – parece paradoxal – é dado pelos outros, o local de nascimento foi escolhido por outros.

Contudo, na autobiografia é neutralizado esse outro constitutivo e anterior ao eu que narra sua própria vida, o fundamento para isso é essa ilusão de unicidade que o discurso autobiográfico constitui para si mesmo. Já que, nos termos de Ginzburg (2009, p.124), “Ninguém poderia, tanto como o próprio eu, caracterizar sua identidade e atribuir sentido à sua experiência”. Destarte, a autobiografia constrói sua discursividade apagando deliberadamente marcas de alteridade porque se configura como “espaço de reflexão [e interpretação] do *eu* sobre sua própria constituição” (op.cit.). Isso redundante, segundo o autor brasileiro, na incompletude do conhecimento produzido: “um discurso autobiográfico está necessariamente marcado por um risco de imprecisão” (op. cit., p. 128).

Essa imprecisão, nos termos bakhtinianos, é uma falta de acabamento na vida que é impossível no que se refere ao autobiográfico. Como argumenta Bakhtin (2011, p.14), a “nossa consciência nunca dirá a si mesma a palavra conclusiva”, de modo que o lugar de acabamento é lugar do outro, pois nossas relações com o mundo são mediadas

pela linguagem que se produz em um mundo povoado de outros, primogênitos em relação a nós. É nessa perspectiva que a experiência de si mesmo é opaca, é uma ilusão o sujeito que funda a si mesmo; só é possível combater essa noção de transparência ou de identidade entre as instâncias narrativas na autobiografia (quando se confunde o autor e o herói, por exemplo) quando tomamos como capital a questão da dependência recíproca entre “eu” e “outro” na formulação dos dizeres, que chamamos, como Bakhtin (2011), *pluralia tantum*.

Gagnebin (2009, p.137-138) desenvolve três instigantes consequências dessa relação no que se refere à autobiografia⁹:

1. *O eu que escreve sua história quer transmitir*. O sujeito autobiográfico nesse primeiro ponto não se entrega a um discurso íntimo e privado (leia-se: sem leitor), ele quer *transmitir* algo a alguém, não é simplesmente *comunicar*.
2. *O eu que escreve sua história não escreve somente sobre si mesmo*. A história de uma vida particular ultrapassa essa vida particular, remete necessariamente a outras vidas.
3. *A autobiografia somente se realiza quando quebra o quadro privado individual*. Consequência paradoxal já que essa é a aparente cláusula *sine qua non* da autobiografia. Essa quebra essencial com o quadro do privado e do individual é que coloca o sujeito em (alter)ação: “é porque ele se tornou outro que toma a palavra” (GAGNEBIN, 2009, p. 137).

⁹ Permitimo-nos uma paráfrase para fins didáticos. Ver Gagnebin (2009, p.137-138).

Essa perspectiva, dialogando com a reflexão bakhtiniana, endossa nossa discussão sobre a transgrediência e a opacidade, na medida em que para tratar da própria experiência o autor da autobiografia deve ultrapassar sua mera individualidade, transgredir o ponto de vista do eu-para-mim e englobar as visões de outros possíveis, chegar à margem da vivência de si mesmo, dar um acabamento provisório sobre si mesmo, produzir momentaneamente um valor estético sobre si mesmo, ocupando, para tanto, um ponto de vista axiológico de outro-para-mim. A “dignidade da autobiografia”, para usar os termos de Gagnebin (2009, p. 139), acontece na mesma medida em que ultrapassa os valores individuais: ocupando-se de dizer além de si, atravessando os valores de um eu ilusório, enriquecendo o relato com uma perspectiva de alteridade fundante. A autobiografia funciona, portanto, como a recuperação de uma experiência em si que é experiência também social, dividida com outros.

Questões (ainda em aberto) para um efeito de conclusão

Neste texto refletimos sobre questões que constituirão nosso escopo teórico a respeito da biografia e da autobiografia, com ênfase nessa última para o contexto deste capítulo.

Trabalhamos, em uma primeira seção do capítulo, com questões epistemológicas introdutórias a esse grande campo que Arfuch (2005a) denominou “cronotopia da intimidade”. Buscamos localizar dois movimentos histori-

camente: o primeiro, a respeito da constituição de um lugar de dizer do “eu” nos gêneros do discurso, passando por Santo Agostinho e chegando a J-J Rousseau; em um segundo momento, revisar o conceito de autobiografia na reflexão do pesquisador francês P. Lejeune problematizando sua teoria sobre o gênero.

Na segunda seção estudamos, sobretudo, dois textos de M. Bakhtin que constituiriam seu projeto inacabado de juventude sobre a filosofia moral: *O autor e a personagem na atividade estética* e *Para uma filosofia do ato*. Desses dois textos vertemos a noção de transgrediência no que se refere à autobiografia e a biografia. Nessa seção estudamos esses dois gêneros em paralelo em função do postulado bakhtiniano a respeito da ausência de limite acentuado entre as duas formas de objetivação da própria vida. Problematizamos essencialmente com base na noção de transgrediência a identidade entre as instâncias narrativas, seja na autobiografia, seja na biografia.

O fato é que, sustentamos, não há identidade entre autor, narrador e herói, como apontava Lejeune (2014) sobre o pacto autobiográfico. Ocupa-se uma posição mais ligada ao mundo ético quando se vive os acontecimentos; esse é o ponto de vista axiológico do eu-para-mim. Ao estetizar o vivido, o autor vivencia a si mesmo à margem, tenta deliberadamente ocupar uma posição de “outro possível” em relação a si mesmo, provê acabamento provisoriamente para sua vida; esse o ponto extremo oposto ao anterior, aqui a posição é de outro-para-mim. Esse momento de olhar para si mesmo a partir dos olhos de outro produz valoração transgrediente, porque

a consciência de si mesmo é opaca e os valores concludentes não podem ser ditos de si para si. Dito de outro modo, ao olharmos para nossa própria vida em retrospectiva a vemos com olhos de outros, mas retornamos a nós mesmos para dizer.

A terceira seção foi lugar de aventarmos relações da noção de transgrediência bakhtiniana com reflexões de autores advindos de diferentes vertentes teóricas, tais como L. Arfuch, J. Butler, J. Ginzburg, J-M. Gagnebin. Construímos nessa terceira parte de nosso texto uma pequena tese, que deveremos endossar em nossos próximos estudos a respeito do tema, sobre o papel constitutivo e inescapável do outro na sustentação dos discursos autobiográficos. Essa tese se sustenta na noção de *pluralia tantum* discutida por Bakhtin (2011) e encontra em nosso trabalho sobre as instâncias narrativas da autobiografia algumas questões. A partir daí passamos a apontar, para um efeito de conclusão (que deixa mais em aberto os problemas que os conclui propriamente) algumas inquietantes características sobre o papel fundante da alteridade:

1. Autor e herói são diversos ainda que remetam ao mesmo sujeito empírico. O tempo do discurso e o tempo da vida são tempos diferentes entre si.
2. A ilusão de unicidade do eu que narra. Narrar a própria vida é enlaçar essa vida em outras vidas. O apagamento de discursos de outros sobre nós que moldam nossas visões a respeito de nós mesmos, isso acontece com dados biográficos que ignoramos, como as circunstâncias de nosso nascimento.

3. O acabamento estético total é impossível a respeito da própria autobiografia. A consciência não diz de si a palavra concludente, sempre está em falta essa última palavra, que pertence ao outro.
4. Vivenciar a si mesmo desde a margem é buscar esse acabamento provisório no excedente de visão que só é acessível desde o ponto de vista de outro. Mas, por mais que possamos assumir valores transgredientes a respeito de nós mesmos, a autobiografia é opaca porque nosso conhecimento só pode ser inacabado para nós mesmos.
5. Por fim, retomando nossa epígrafe, o acontecimento de nossa vida vivida na ética é enriquecido pelo papel dialogizador que os outros assumem a respeito de nós. No que tange à estética, a autobiografia produz valores que deslocam-nos de uma posição de eu-para-mim para uma posição de outro-para-mim, que em busca de acabamento se esbarra em uma opacidade também constitutiva dos discursos sobre si.

Referências

ARFUCH, L. Cronotopías de la intimidad. In. _____. **Pensar este tiempo**: espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005a.

_____. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In. GALLE, H. e outros (Orgs.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

_____. **O Espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. Problemáticas de la identidad. In. _____. **Identidades**. Sujetos y subjetividades. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005b.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Para uma filosofia do ato**. Trad. V. Miotello & C.A. Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2014.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. São Paulo: Pontes editora, 2005.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**: o canto do cisne de 1967 aos nossos dias. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo/Campinas: Editora Ensaio/Editora da Unicamp, 1994.

GAGNEBIN, J-M. “Entre moi et moi-même” (Entre eu e eu-mesmo”) Paul Ricouer. In. GALLE, H. e outros (Orgs.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GALLE, H., OLMOS, A.C. Apresentação. In. _____. e outros (Orgs.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GINZBURG, J. Impacto da violência e constituição do sujeito: um problema da teoria da autobiografia. In.

GALLE, H. e outros (Orgs.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Anablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. de Jovita Noronha e Maria Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

ROBIN, R. Autoficción. El sujeto siempre en falta. In. ARFUCH, L. **Identities**. Sujetos y subjetividades. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005.

SOUZA, N. B. **A construção contraditória do discurso identitário no cancioneiro de Soledad Pastorutti no contexto do folclore argentino**. Dissertação (Mestrado em linguística). Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos: Brasil, 2017.

Da identidade à alteridade na viagem

Da escrita literária com

Bakhtin, Blanchot, Levinas¹

Augusto Ponzio²

Gêneros biográficos, autobiográficos e escrita literária

A escrita literária, a escrita da palavra artística, em todos os gêneros (romance, novela, poesia lírica, épica, gêneros teatrais) que Mikhail Bakhtin denomina “gêneros de discurso secundários” porque afiguram os “gêneros de discurso primários”, da vida cotidiana, extraliterária (da esfera privada e pública, do mundo do trabalho, dos negócios, da política, das religiões, da ciência), se realiza por meio de um movimento que vai da identidade à alteridade, do tempo limitado na sua contemporaneidade àquele que Bakhtin indica como “tempo grande”, o tempo da literatura.

A biografia e a autobiografia, com todos os seus gêneros, “confissão”, “memorial”, “diário”, “retrato”, “carta” podem passar a fazer parte da escrita literária, da

¹ Tradução do italiano de Liana Arrais Serodio. Revisão Nathan Bastos de Souza.

² É professor titular de Filosofia da Linguagem e Linguística geral no Departamento de Letras, Língua, Arte, Italianística e Cultura da Universidade de Bari - Itália.

escrita artística, como “material” e como “gêneros de discurso primário” sobre o qual o escritor trabalha.

Bakhtin distingue o “autor homem” do “autor escritor” e mostra a diferença entre a escrita do Dostoiévski jornalista do Dostoiévski escritor. Roland Barthes distingue entre *escreventes* (jornalistas, formadores de opinião, historicistas, biógrafos, autores de diários, cartas, etc.) e escritores.

A diferença está no tipo de distanciamento, que Bakhtin chama de extralocalização, da vida ordinária e dos seus gêneros de discurso e, portanto, do próprio eu, do eu como identidade, do eu como indivíduo pertencente de uma determinada comunidade, nação, categoria profissional, classe social, fé religiosa, orientação política, representante de certo papel privado ou público.

Além de Bakhtin, Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas se ocuparam particularmente dos movimentos que tornam os gêneros “primários”, ou “simples”, como denominados por Bakhtin, da vida ordinária, aos gêneros “secundários” ou complexos da palavra artística, da escrita literária.

Tanto Levinas quanto Bakhtin destacam a tomada de distância, o olhar de fora e ao mesmo tempo uma cuidadosa participação naquilo que é afigurado como essenciais para a posição do escritor. Não é a introspecção, pelo contrário, é a visão exterior, o que Bakhtin denomina *vmenachdimost* “exotopia”, “extralocalização”, aquilo que caracteriza a perspectiva de quem faz literatura.

É preciso a introspecção para o processo fundamental do romancista [...] Acreditamos, ao contrário, que uma visão externa - de uma exterioridade total [...] onde o próprio sujeito é externo a si mesmo - é a verdadeira visão do romancista. [...] Até o romancista psicólogo enxerga sua vida interior de fora, não necessariamente através dos olhos do outro, mas como alguém participa de um ritmo ou de um sonho. Todo o poder do romance contemporâneo, sua magia é, talvez, essa maneira de ver de fora a interioridade, que não coincide de modo algum com os processos do behaviorismo (LEVINAS, 1948, p. 114).

O trabalho literário assume aspectos diversos a depender de como se organiza a dialética entre o “ser de dentro” e o “ser de fora” da palavra artística, que envolve sempre certa distância, mesmo quando parece existir identificação – entre o autor e a personagem como condição do conteúdo receber um tratamento artístico.

Também quando o autor se identifica com a personagem (na autobiografia), a qualificação literária do texto depende de certo grau de distância entre autor e personagem, que faz com que a personagem, por assim dizer, não seja levada a sério, que a sua visão de mundo seja apresentada como relativa e seja superada de um ponto de vista externo que o torna, como diz Bakhtin nos *Apontamentos de 1970-71*³, personagem “inacabável”, fazendo-lhe sair dos limites de um mundo que tornam a palavra concluída e acabada.

³ N.T. *Apontamentos 1970-71* na edição da Martins Fontes, *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2003) ou *Fragmentos dos anos 1970-1971* na edição da Editora 34, *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (BAKHTIN, 2017). Ambos traduzidos do russo por Paulo Bezerra, o segundo recebe nome novo e ampla revisão.

Como Roland Barthes afirma, a questão que se faz sobre o herói do dia-a-dia de modo que mesmo esse gênero pode assumir valor estético, não é a questão trágica “quem sou eu?”, mas o cômico “eu sou?”. “É um comediante, quem mantém um diário” (BARTHES, 1984, p. 412, tr. it. 381).

A escrita literária se coloca sempre fora, um pouco mais ou um pouco menos, do discurso funcional e produtivo; devido a se colocar fora da vida, tem certa relação com a morte, e um olhar sempre para as coisas humanas de seu “limiar extremo”⁴, portanto, com certa ironia, com uma postura sério-cômica, um pouco mais ou um pouco menos acentuada a depender dos gêneros literários e suas variantes:

A relação esteticamente criadora com a personagem e o seu mundo é uma relação com quem tem de morrer (*moriturus*), é sua contraposição à tensão semântica do acabamento salvador: para tanto deve-se ver com nitidez no homem e em seu mundo precisamente aquilo que por princípio ele não vê em si mesmo ao permanecer em si mesmo e vivenciar seriamente a sua vida, é preciso saber enfocá-lo não do ponto de vista da vida mas de um outro ponto de vista ativo fora da vida. O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, religiosa) e de dentro dela compreende, mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido (BAKH-TIN, 2003, p. 176).⁵

⁴ N.T. L’“estremasoglia” é o título de um poema de fôlego de Arrigo Colombo, italiano da Puglia, como Augusto Ponzio.

⁵ N.T. Tradução de Paulo Bezerra em *Estética da criação verbal*.

Ao ler esse texto, não se pode deixar de ouvi-lo ressoar numa relação “externa”, de exotopia, com a palavra de Blanchot. A caracterização da “posição” do escritor reclama a reflexão de Blanchot sobre a relação escrita/morte (*pensando “La littérature et le droit à la mort”* de 1949 e as páginas dedicadas à Kafka em *L’espace littéraire*, de 1955). Também para Blanchot não existe outra perspectiva para o escritor que não seja “de fora”, outra possibilidade além do “eterno fluir do de fora”. Por meio do *Diário de Kafka*⁶, Blanchot chega à conclusão de que o escritor é aquele que encontra a possibilidade de escrever em um relacionamento prematuro com a morte, porque permite que o autor se dirija a seus personagens e a si mesmo como personagem em seu diário, um olhar não inquieto, para abordá-los em uma “intimidade clarividente”. A escrita, como prática do escritor, a escrita “intransitiva”, no sentido de Barthes, requer que a relação com o mundo da vida normal seja quebrada, e é esse distanciamento, esse manter-se externo a ela, que caracteriza o ponto de vista do escritor, fazendo suas personagens pertencerem ao indefinido tempo de morrer.

A exotopia literária

Uma relação excepcional se completa então na escrita. Bakhtin se dá conta dessa questão já em seus primeiros escritos. Em cada texto literário relativamente ao gênero e subgênero a que pertence, se exprime uma relação particular de alteridade; a atividade estética não

⁶N.T. No Brasil, a obra foi traduzida e publicada pela editora Itatiaia.

começa propriamente quando o autor toma uma posição externa do acontecimento do qual fala, se põe fora da própria palavra.

Já em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010 [1920-1924]), e sucessivamente em *O autor e a personagem na atividade estética* (2003 [1924]), Bakhtin mostra que a característica principal da afiguração estética, o ponto de origem da atividade estética, é a *exotopia* (*vnenachodimost*), isto é, o *posicionamento por fora, o ponto de vista externo* (destaque do autor). A visão estética não é possível se realizada pelo próprio sujeito em torno do qual ela se organiza, se for realizada pelo eu que desempenha o papel principal, como na autobiografia, no diário do gênero confissão, ou então se o eu protagonista é reduzido a objeto, como nas biografias, nas hagiografias e nas histórias de vida de um determinado personagem.

É necessária uma relação de recíproca alteridade, na qual quem fala e quem faz o papel de protagonista do discurso sejam reciprocamente alteritários, haja uma distância entre eles. É esse distanciamento que faz com que um texto se torne texto literário. Mas esta distância não é indiferença, descuido, mas, ao contrário, participação, envolvimento da parte de quem fala, que observa e conta. Somente através desse distanciamento e ao mesmo tempo dessa viva participação daquele que escreve o texto, mesmo que pertença ao gênero biográfico, autobiográfico, não se trata simplesmente de um *escrevente*, mas um escritor, e o texto ganha valor artístico.

Em qualquer gênero em que a palavra permanece uma palavra direta, fala direta, palavra objetiva, na qual

o *eu* do discurso ou o *outro eu* é feito objeto, não é possível que haja valor literário, valor artístico.

Onde há centralidade do sujeito falante, do sujeito escrevente, onde há autoafirmação, onde não há relação de alteridade caracterizada pelo envolvimento dialógico, de compreensão responsiva, só pode haver *biografismo* ou *autobiografismo*, mas não escrita literária.

Outro ponto de encontro pode ser estabelecido aqui com o pensamento de Blanchot. Encontramos novamente o tema que Blanchot retira de Mallarmé, do desaparecimento do autor na obra, do escritor como lugar de ausência (cf. BLANCHOT, *Le livre à venir*, 1959). A obra é realizada a partir da ausência do “autor homem” (Bakhtin), da omissão do *eu*, de uma espécie de morte que comporta a escrita literária. Para defender-se desse esquecimento de si, para manter um relacionamento consigo, tal como ele é efetivamente fora de *objetificação* na escrita do escritor, diz Blanchot, ele usa o Diário: em que busca deixar a memória de si mesmo, a pessoa que é quando não escreve: na vida cotidiana. Se trata de um engano, análogo ao do crítico literário que busca no Diário a verdadeira imagem do autor, do autor real que está fora da sua obra. A ironia do destino do escritor é que o diário é ele propriamente escrita e, portanto, nos dá a objetivação do autor na escrita, em um gênero seu, particular (ver BLANCHOT 1955, p. 14-15).

Bakhtin em *Problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2003; 2016 [1959-61]), esclarece bem essa distância entre autor e obra, seu “estar do lado de fora”, mesmo quando ele é o herói de sua pró-

pria escrita. Mesmo no autorretrato, diz Bakhtin, não vemos o autor que representa, mas apenas a representação do artista. A “imagem do autor” é uma *contradictio in adjecto*. Como imagem, como representação, *objetificação*, distancia-se do autor, é outra que não ele. O autor representado na obra pressupõe um autor “puro”, representante, que como tal permanece irremediavelmente fora do trabalho e, portanto, como diz Blanchot, numa “solidão essencial”, numa condição de “ausência”, de “esquecimento”: uma espécie de morte. A imagem do narrador na narrativa em primeira pessoa, a imagem da personagem em obras autobiográficas com valor artístico (autobiografias, confissões, diários, memórias, etc.), diz Bakhtin, como imagens afiguradas, objetivadas, têm um autor que permanece de fora (BAKHTIN, [1959-61] 2003, p. 315; 2016, p. 81).

A palavra literária é sempre mais ou menos palavra indireta, distanciada e, como tal, afigurando a alteridade constitutiva da consciência e da autoconsciência, ou então a dialogicidade interna da palavra: dialogicidade e alteridade devem ser negligenciadas na palavra dirigida a um objetivo externo, “colocada entre parênteses”, não tematizada, ao invés de ser mesmo afigurada como palavra outra. Na literatura, nunca temos palavras puras, isto é, que sejam palavras próprias do autor, diretas e tendendo a manifestar uma só voz, como acontece fora da literatura, em que essa tendência motiva e orienta a palavra apesar de seu caráter dialógico constitutivo e sua alteridade interna. Diz Bakhtin que cada escritor, até mesmo o mais puro poeta lírico é sempre um “drama-

turgo”, no sentido de que distribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo a “imagem de autor” (o autor e outras máscaras). O escritor em seu nome não diz nada. Ele veste, diz Bakhtin, o manto do silêncio. “O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua estando fora dela, aquele que tem o dom do falar indireto” (BAKHTIN, 2003, p.315; 2016 p.81 [1959-61]).

Representação <rappresentazione>do mundo e afiguração <raffigurazione> literária

O diário, a carta e até mesmo a confissão, podem adquirir valor literário, valor artístico, mas sob a condição de que a relação entre o *eu* e o *si mesmo* de que ele fala seja uma relação de alteridade, de exotopia e de grande interesse, de envolvimento, uma relação dialógica não em um sentido formal, mas substancial, verdadeiro. O gênero biográfico ou autobiográfico pode ser transformado em um gênero literário, esteticamente caracterizado, se o ponto de vista não for simplesmente cognitivo, informativo, mas emocional e avaliativamente participativo.

Um ponto de vista objetivo e indiferente seria incapaz de compreender o que descreve, de participar ativamente, dialogicamente, e haveria uma relação entre sujeito-objeto e não uma relação *eu-outro*.

Não pode haver compreensão respondente, dialogismo, que são condições do texto artístico, se o ponto de vista permanecer puramente cognitivo, descritivo, não emocional e axiologicamente participativo. Mas também não pode existir uma relação de alteridade e de diálogo efetivo, onde há identificação e onde *um se torna o outro*.

Não existindo mais dois centros de valor, não há também uma relação de alteridade. A identificação, a empatia, que na filosofia alemã é referida como *Einführung*, significa que duas posições reciprocamente externas, mutuamente alteritárias são reduzidas a uma visão única: a identificação envolve a redução da relação entre dois pontos de vista, de duas maneiras de sentir e ver, para um só.

Bakhtin mostra, nos escritos dos anos vinte e depois em sua monografia sobre Dostoiévski (1928), que a descrição/narração-compreensão estética que se pressupõe ser realizada a partir de uma posição outra, diferente e não-indiferente ao mesmo tempo, é também participativa.

Somente o ponto de vista do “outro”, portanto, um ponto de vista exotópico, extralocalizado, permite que a descrição/narração do mundo do *eu* não seja mais uma representação interna a esse mesmo mundo e, assim, limitada, parcial, fechada na contemporaneidade, em um tempo “pequeno”, determinado, uma reapresentação do *eu* e seu ponto de vista que retorna a próprio mundo. O valor estético existe, se não houver mais a representação interna ao mundo do sujeito, mas uma afiguração externa a ele.

A noção de mundo, no sentido de espaço-tempo circunscrito, de realidade definida e fechada nos valores cognitivos, éticos e estéticos do “mundo já feito”, como disse Edmund Husserl sobre as primeiras páginas de *La folie du jour* de Blanchot: “vedo il mondo, straordinaria felicità”, “follia del mondo”, “il mondo esitò, poi riprese il suo equilibrio”; “Gli uomini sono assediati dal terrore, trafitti dalla notte, vedono i loro progetti annientati, il loro

lavoro polverizzato, sono stupefatti, loro così importanti che volevano costruire il mondo, tutto sprofonda”⁷ (BLANCHOT 1973, tradução 1982, p.11- 15).

Retomando o discurso de Emmanuel Levinas, *Totalité e Infini* (1961) e *Autrement qu’être* (1974) - seus trabalhos mais famosos - mas também seu importante ensaio de 1948 dedicado à relação entre arte e realidade intitulado *La réalité et son ombre*, e seu *Sur Blanchot* (1973), podemos indicar como “mundo” o espaço e o tempo em que as coisas são. Como acontece na cartografia, é o resultado de uma “projeção”, de um projeto. É o ser em seu devir, em sua “essência” no sentido de Levinas, isto é, como vir a ser, como *conatus essendi*, uma dialética entre ser e não-ser, inscrita em um caminho narrativo, em uma representação, em uma história.

O mundo – ou no sentido de ontologia geral, Ser, ou no sentido de antologias regionais, o mundo de certos conhecimentos, ao nível do senso comum ou do conhecimento científico, e de totalidades parciais como “o mundo do trabalho”, o “mundo político”, “o mundo ocidental”, “o terceiro mundo”, etc. – está ligado a uma consciência, a um sujeito, individual ou coletivo, que é ao mesmo tempo parte e lugar de significação. Dessa maneira, projeto, narração, ontologia, significação, sujeito, identidade.

⁷...“vejo o mundo, extraordinária felicidade”, “a loucura do mundo”, “o mundo hesitou, depois retomou seu equilíbrio”; “Os homens são assediados pelo terror, atravessados pela noite, veem seus projetos destruídos, seu trabalho pulverizado, eles ficam estupefatos, eles são tão importantes que queriam construir o mundo, tudo submerge”. [N.T. Foi mantido no corpo do texto a tradução feita a pedido do autor, que traduziu do francês para o italiano].

Mas o mundo está inextricavelmente ligado também à política, já como projeção, plano, espaço para a satisfação de necessidades; à política como visão totalizante e organização funcional, como estratégia de produtividade, de eficiência, como atitude aderente à realidade, como garantia do *conatus essendi*⁸, como mediador dos sujeitos interindividuais e individuais, como coletivo, como consciência e gestão do sujeito. Tornar-se a partir da visão realista do presente e através da readaptação do passado, como uma administração racional da duração, como uma economia de persistir, de perdurar, de progredir no ser, a qualquer custo. Mesmo à custa da razão extrema da guerra, que é parte do mundo, está prevista nela, faz parte de sua lógica, na ontologia do *conatus essendi* (ver LEVINAS, 1961 e 1974).

A referência à relação entre mundo e guerra é inevitável quando se considera o trabalho de Levinas. *Totalité e infini* começa com a referência à guerra, e pode-se dizer que toda a sua reflexão é direcionada para mostrar a possibilidade de uma “paz preventiva” (ver PONZIO 2009c). O mundo prevê a guerra, porque, constituído com base na identidade, funciona para a manutenção, o fortalecimento, a duração, a reprodução ampliada do *mesmo* em contraste com o que é *outro*; está pronto e predisposto ao sacrifício da alteridade em função da identidade. A paz é descanso momentâneo, restauração de forças, trégua, qual necessidade de “voltar para casa” e preparação, e a possibilidade de ameaça, de guerra, como o descanso, o lazer e a noite são úteis para a retomada do

⁸N.T. Trata-se do esforço de ser, que Lévinas associa ao *conatus essendi* de Spinoza.

trabalho, para as necessidades do dia. Trabalho e guerra: guerra como o flagrante “trabalho coletivo” que há nas formas de produção pré-capitalistas. A paz vive da e para a guerra, como o descanso, anoite, vive do e para o trabalho, para o dia.

A conexão que Levinas identifica como uma conexão que o capitalismo sempre, e cada vez mais em nossos dias, explora e exaspera está inscrita na nossa (dos ocidentais) experiência e mentalidade: conexão entre mundo, narração, história, duração, identidade, sujeito, doação de sentido da consciência intencional, individualidade, diferença-indiferença, interesse, bem-estar, ontologia, verdade, força, razão, poder, trabalho, produtividade, política, guerra.

Levinas retoma o tema de Blanchot: por um lado, há a “loucura do dia” com a “noite” e sua funcionalidade; por outro, há “a outra noite”, da produção da obra, da produção artística, “Infinito entretenimento de reprodução literária”.

A questão é se pode haver outros sentidos além daquele no mundo e para o mundo (ver LEVINAS, 1979); se o propriamente humano consegue sair do espaço e do tempo da ontologia, se é possível construir relações irreduzíveis à categoria de identidade e que nada tenham a ver com as relações entre sujeito e objeto, ou de câmbio, equiparação, funcionalidade, interesse, produtividade; que seja *tudo outra coisa*, mas não pertençam a outro mundo, a outra dimensão do ser, como modalidades de ser *outramente*. Que, em vez disso, eles sejam parte do que Levinas chama *autrement que être, ser outramente*, fora

da ontologia, fora do mundo e, no entanto, relações materiais e terrenas, às quais abre seu próprio corpo: uma transcendência terrena em relação ao Mundo, um sentido outro a respeito do Mundo, um humanismo diferente daquele da identidade, do ser do homem, um humanismo da alteridade, do *que être*.

Quais são os espaços e tempos extraordinários nos quais subsistem sentidos que não são os do mundo, mas que constituem uma possibilidade de visão diferente daquela ligada à “realidade”, que põem em relação com o “*outramente que ser*”? Levinas os identifica no relacionamento assimétrico “face a face”; no “trabalho”, como um movimento sem retorno para o outro, no sentido de nenhuma vantagem mesmo; no tempo descontínuo da alteridade, experienciado ao máximo na ausência dos outros, na não indiferença, no medo não do outro – erroneamente assumido por Hobbes como primário e original – mas, pelo outro; e nesse tipo de “sombra” da realidade, constituída da produção artística, da escrita literária.

A escrita literária e a “obra”

Na literatura, o “fora do mundo” que Blanchot identifica como “espaço literário”, a escrita apresenta-se como uma prática orientada segundo o movimento da obra. Quem, escrevendo, se apresenta com uma palavra própria, com uma palavra direta, pode ser um jornalista, um moralista, um estudioso, etc.; mas não um escritor. Como Bakhtin mostra: em seu nome o escritor não pode dizer nada (BAKHTIN 2003, 2017 [1970-71]).

A obra literária tem o outro no início do movimento de sua constituição. A posição que lhe dá origem não é a do *eu*, mas do *outro*, e, comparada ao seu autor, a obra é caracterizada como outra. Torna-se esteticamente válida por sua alteridade: por sua irreducibilidade ao sujeito que a produziu, por sua autonomia, por sua completude e o fechamento que a desvincula de todo projeto que se enquadra na economia do sujeito, libertando-o da história unitária de um *eu*, de seu contexto ordinário, de sua contemporaneidade, fazendo-o, como diz Bakhtin, “transcendente” ou “transgrediente”.

Para a alteridade, para a autonomia, para a integralidade do trabalho em relação ao seu autor, para sua capacidade de transcender as fronteiras histórico-biográficas e histórico-sociais em que foi produzido, por seu excedente em relação a qualquer objetivo ou função que se quer atribuir a ela, a arte em geral e a escrita literária em particular, só pode ser desengajada. Por mais que o autor queira ser engajado, o desengajamento do trabalho, como observa Blanchot, é inevitável. “A obra permanece essencialmente desengajada” (LEVINAS 1948, p. 174). Isso é o que Blanchot chama de “solidão essencial do trabalho” (ver BLANCHOT 1955, p. 7-19).

O escritor da obra é posto de lado, é demitido. Além disso, o próprio demitido não sabe disso. [...] A solidão da obra tem como pano de fundo essa ausência de necessidade que nunca permite dizer que é completa ou inacabada. Não tem segunda chance, do mesmo modo que não tem utilidade. Não se pode comprová-la, a verdade pode reconhecê-la, a fama a ilumina: essa experiência não diz respeito a ela, essa

evidência não a torna nem segura, nem real, nem se manifesta (BLANCHOT, 1955, p. 7-19).

Na origem da obra está sua ausência, sua separação do autor, sua inevitável partida, sua autonomia, sua alteridade.

O desengajamento da obra na literatura e na arte em geral, nada tem a ver com a estética da arte pela arte. Pelo contrário, há uma relação de implicação mútua entre o desengajamento da obra de arte e a “responsabilidade sem álibi” (BAKHTIN, 2010[1920-24]), que é a responsabilidade desvinculada das convenções, instituições, contratos, papéis, códigos. A responsabilidade da obra de arte, por seu movimento constitutivo em direção à alteridade, contrasta com a estética da arte pela arte, que Levinas considera “falsa fórmula, na medida em que coloca a arte acima da realidade e a libera de qualquer dependência; imoral na medida em que libera o artista de seus deveres como homem e assegura-lhe uma nobreza fácil e pretensiosa” (LEVINAS 1948, p. 176).

A retirada do sujeito pela obra, sua saída da esfera do mesmo, tanto do autor quanto do contexto social em que é produzido, o movimento irreversível em direção ao outro, estabelecem um vínculo entre a arte e a responsabilidade. É uma responsabilidade diferente da legal, ético-normativa. De acordo com esse tipo de responsabilidade, o sujeito responde por si; e essa resposta se dá dentro da esfera daquilo que lhe compete por um contrato, um papel. Por outro lado, quanto à responsabilidade que tem a ver com a arte, não é uma questão de se responder por si, mas responder ao outro, que supera as

delimitações de uma ordem ética normativa, jurídica e política da responsabilidade individual, cada qual com sua própria esfera de liberdade e de imputabilidade. O desengajamento da obra não difere, mas, pelo contrário, apresenta-se como condição de responsabilidade não circunscrita, no confronto com o outro.

O trabalho artístico tem as características do que não é necessário para a produtividade do dia e que Blanchot atribui à “outra noite”. O “espaço literário” é o de não ter função, de valer por si mesmo, da alteridade, da plurivocidade, do plurilogismo; é o lugar do vocativo, da *significância* mesmo de dizer (Levinas); é o lugar onde a face do outro, com seu sentido por si próprio, com sua alteridade absoluta, põe em crise a identidade, a ordem do discurso, a lógica do mundo, e interroga, mesmo sem perguntar, mas ao invés, impõe uma responsabilidade incondicional, sem álibi.

A posição e o movimento que estão na origem da produção artística fazem parte de um amplo gênero de eventos, todos caracterizados pela abertura à alteridade à capacidade de ter um destino alheio ao sujeito que os produziu, ao contexto que eles estão ligados, aos propósitos para os quais são imediatamente destinados. A obra artística apresenta um caráter de alteridade próprio de obra de arte e, precisamente por isso, não pertence a uma esfera fechada em si mesma. Se nos parece que certos produtos extra-artísticos têm algo em comum com a obra de arte é porque eles apresentam também caráter de obra, a ponto de podermos perguntar:

Se não temos que reconhecer um caráter artístico também ao trabalho artesanal, a todas as obras humanas, comerciais e diplomáticas, na medida em que, além de sua perfeita adaptação ao seu propósito, atestam sua concordância com um destino indefinível desvinculado do curso de coisas, e que os coloca fora do mundo, como as ruínas do tempo passado, como a singularidade ilusória do exótico (LEVINAS, 1948, p.175).

Com efeito, é a arte, diz Levinas, a participar do caráter da obra, que de alguma maneira é encontrada em todos os produtos humanos, justamente por serem humanos. Nesse sentido, é possível caracterizar a saída do mundo no propriamente humano: como a exotopia, espaço-temporal e axiológica, na qual qualquer artefato, para além do propósito para o qual foi construído e da função a que deve servir, tem algo a mais, um excedente, uma vida própria, uma alteridade. O humano propriamente se realiza onde um artefato qualquer tem algo a mais do que era destinado a ter segundo o seu propósito, algo extrínseco em relação à utilidade, de excedente à sua função.

Na perspectiva marxista, o humano se caracteriza pela satisfação mediada de suas necessidades: entre a necessidade e a sua satisfação se insere o trabalho como momento intermediário. Mas, nessa perspectiva, a produção humana não se encerra ao satisfazer necessidades.

De fato, o reino da liberdade só começa quando o trabalho determinado pela necessidade e pela finalidade externa cessa, portanto, por sua natureza, está além da esfera da produção material real. [...] Além dele [do mundo da necessidade] começa o desenvolvimento das capacidades

humanas, que é um fim em si mesmo, o verdadeiro reino da liberdade (MARX, 1968, p. 933).

Como demonstraram os antropólogos, não existem formas sociais de mera subsistência e, na reprodução social, há sempre um excesso, um excedente infuncional. Podemos, portanto, indicar a obra de arte como aquilo que é específico ao homem.

Na produção de um artesanato/artefato, tanto em função do valor de uso, quanto em função do valor de troca, portanto, considerado em função do produto como tal, o trabalho permanece confinado na esfera do sujeito, da identidade, do mundo e quando o sujeito em si não é o fim, é porque o trabalho se tornou um trabalho alienado. A obra, por sua vez, está fora da esfera do sujeito que é orientado para o outro. Aqui a expropriação, a alteração, não é alienação, e o movimento sem ganho, sem retorno, a exotopia do produto com respeito ao produtor supera os confins estreitos do interesse e da identidade. Assumir a obra como o movimento em que o ser humano se realiza significa ser por um humanismo que inverte o itinerário usual da filosofia que, como diz Levinas, “permanece a de Ulisses, cuja aventura no mundo consistia em um retorno à sua ilha natal - uma complacência do Mesmo, um menosprezo do Outro” (LEVINAS 1972, p. 43). Esse humanismo da alteridade (*Humanisme de l'autre homme*, como é chamado um livro de Levinas), que encontra expressão na obra de arte, comporta uma atitude em relação ao tempo diferente do trabalho funcional e “produtivo”: o sujeito renuncia a ser contemporâ-

neo do que produz e lhe dá um valor além de seu próprio tempo e de sua própria economia de sujeito, uma vida sem ele próprio, que perdura no “grande tempo” (Bakhtin) da alteridade.

As condições da passagem da palavra de gêneros não literários para palavra artística

Escreve Bakhtin (2010) em *Para uma filosofia do ato responsável*:

O mundo que é correlato comigo, como eu, não pode, por princípio entrar na arquitetura estética. Como veremos em detalhe mais adiante, contemplar esteticamente significa relacionar o objeto ao plano valorativo do outro (BAKHTIN, 2010, p.143).

Essas afirmações de Bakhtin se encontram desenvolvidas e mais detalhadas em *O autor e a personagem na atividade estética*:

A relação de valor com o próprio eu é esteticamente de todo improdutiva: eu para mim mesmo sou esteticamente irreal. (...) Em todas as formas estéticas a força de organização é constituída pela categoria de valor do outro, relação enriquecida pelo excedente de valor que tem minha visão do outro e que permite o acabamento transgrediente. (BACHTIN, 1988, p.170).

Na literatura se encontram, então, duas perspectivas: a do autor escritor e da personagem, mesmo em se tratando de uma obra literária autobiográfica. Nessa perspectiva, o

herói – não importa se outra pessoa ou si mesmo tomado como protagonista, tal qual na autobiografia com valor literário – olha com participação o autor escritor situado fora ela. O herói está relacionado com a vida vivida em sua singularidade e irrepetibilidade, ele se encontra no tempo determinado e finito de sua vida, de sua contemporaneidade, e ele se encontra lá como um homem mortal. Enquanto isso, o autor criador olha para o herói de fora, situado em um cronotopo particular, o da escrita literária, relativo aos diferentes gêneros em que ele consiste. Assim, os valores e dimensões espaço-temporais da vida do herói assumem uma ressonância mais ampla, tratam do que é especificamente humano, e se colocam no grande tempo do valor estético.

A compreensão respondente nos confrontos do herói da parte do escritor é afigurada, objetivada, distanciada, não é direta, não é objetiva não faz parte da representação como acontece entre as pessoas da vida cotidiana. O escritor olha a vida de fora e nela mesma, participando com grande envolvimento.

Enquanto a reação à vida do herói da parte do escritor é objetivada, afigurada, não mais conectada às circunstâncias e situações que o preocupam diretamente, não mais voltada a algum propósito seu como homem de determinado contexto social, de certa situação histórica, não há mais uma função prática, cognitiva, relacionado a um interesse relativo a uma necessidade momentânea. E apesar disso a relação do escritor com a personagem – seja ele mesmo como na autobiografia literária, no gênero confissão, no diário, na poesia lírica e nas car-

tas utilizadas no gênero romance, por exemplo, *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*) de Goethe – não é de não indiferença, mas de compreensão participante e de escuta respondente.

Sobretudo se for uma autobiografia é preciso que a participação do autor nos acontecimentos e humores do herói parta de uma posição de distância, de extralocalização espacial, temporal e avaliativa em relação ao herói, para impedir que o trabalho assuma o valor da confissão simples, de uma simples série de anotações diárias e resultados tão desprovidos de valor artístico.

Palavra do autor e valor literário da poesia lírica

A poesia lírica expressa sentimentos e considerações do autor. Aqui o autor e o herói coincidem, como acontece nos gêneros autobiográficos. Como então é possível que o texto adquira valor literário, valor artístico?

Em *Para uma filosofia do ato responsável* no *Fragmento do primeiro capítulo de O autor e a personagem na atividade estética*⁹, para esclarecer melhor como um texto em que estados de ânimo pessoais do próprio autor – lembranças, emoções – podem assumir valor estético, artístico, como acontece na poesia lírica, Bakhtin usa como exemplo a poesia de Puškin, *Razluka* (1830, *Separação*¹⁰), que tem um caráter autobiográfico e um grande valor artístico-literário já nos dois primeiros versos:

⁹ N.T. *Per una filosofia dell'azione responsabile* na tradução italiana em *Bachtin e il suo circolo* (2014) pp. 149 e seguintes. *Para uma Filosofia do ato responsável* (2010, p. 130 e seguintes).

¹⁰ N.T. Como consta na edição brasileira (BAKHTIN, 2010, p.130).

*Em direção às margens da pátria distante
Estavas deixando o solo estrangeiro.*

Nesses versos se interseccionam dialogicamente três centro de valores e espaço-temporais diferentes relativos a pontos de vista diferentes: o dele, um russo que se separa dela, italiana; o dela; e o dele ainda, que agora sabe que ela está morta, então sua despedida é para sempre. O valor estético depende desse encontro dialógico de diferentes pontos de vista. As palavras “pátria” e “solo estrangeiro” pertencem ao ponto de vista dela. Do dele, “estavas deixando”. À perspectiva de ambos, o adjetivo “estrangeiro”.

Bakhtin também diz que no primeiro rascunho desse poema havia a predominância de um único ponto de vista, de um único centro espaço-temporal e avaliativo, o dele, de modo que Puškin percebe que deve reescrevê-los: não havendo outro ponto de vista, nem, portanto, envolvimento dialógico, esses dois versos estariam desprovidos de valor artístico.

*Em direção às margens da terra estranha e distante
Estavas deixando o solo nativo.*

Também é interessante notar que em seus primeiros trabalhos, Bakhtin se interessa justamente pelo gênero da poesia lírica e não do romance, reconhecendo o caráter artístico desse gênero no encontro dialógico de diferentes pontos de vista. Para Bakhtin, não só o romance é dialógico, como muitas vezes se acredita e se diz. Para Bakhtin,

a dialogia, o encontro de diferentes pontos de vista, é a própria característica da escrita literária, a condição de seu valor estético. A palavra dos gêneros literários, incluindo a poesia lírica e os de natureza biográfica e autobiográfica, tem sempre, embora em graus diversos, maior dialogia que a dos gêneros não-literários, devido ao fato de ser sempre caracterizada pela presença de um ponto de vista exotópico e, portanto, sempre palavra objetificada, afigurada, em relação de alteridade entre quem fala e com quem fala mesmo nos casos que se trata do próprio *eu* que escreve.

Na escrita literária de qualquer “gênero secundário e complexo” que se trate, na qual vem afigurada a palavra dos “gêneros primários ou simples”, para usar a linguagem de Bakhtin, há sempre abertura para uma alteridade irreduzível, a estabelecer uma relação em que, como diz Levinas em *Totalité et Infini* (1961: 35-36), “os termos se absolvem do relacionamento - permanecem absolutos na relação”, ou seja, a possibilidade de uma palavra tal que falar, como diz Maurice Blanchot (1969, p. 41),

Já não seria revelado pela luz. [...] aqui, o que se revela não se dá à vista enquanto não se refugia na mera invisibilidade. [...] Revelar supõe, com efeito, que é mostrado algo que até então não se mostrou. A palavra (do que menos tentamos abordar: a escrita) expõe, sem sequer remover o véu e, por vezes, pelo contrário, *revoilant* - de uma forma que não cobre ou descobre.

Nesse sentido, podemos falar de literatura, de arte verbal, como uma prática do escritor como escrita, distinta da transcrição do escrevente. A *escritura* que, como Barthes diz em *Le grain de la voix* (1981),

Não é necessariamente o modo de existência do que está escrito [...]. Escrever não é mais a palavra [...], mas não pode ser escrita ou transcrita: a *escritura* não é transcrição (pp. 9-10).

Referências¹¹

Bachtin e il suo Circolo

2014 *Opere 1919-1930*, a cura di A. Ponzio in collab. con L. Ponzio, testo russo a fronte. collana "Il pensiero Occidentale" diretta da Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2014. Contiene: di M. M. Bachtin, "Arte e responsabilità", "Per una filosofia dell'azione responsabile", "L'autore e l'eroe nell'attività estetica, capitolo I), *Problemi dell'opera di Dostoevskij*; di I. I. Kanaev (M. M. Bachtin), "Il vitalismo contemporaneo", di P. N. Medvedev, *Il metodo formale e la scienza della letteratura*; di V. N. Vološinov *Il freudismo* (1927), *Marxismo e filosofia del linguaggio*, e i saggi del 1926-30;

Bachtin, Mikhail

1919 "Arte e responsabilità" ("Iskusstvo i otvetstvenost'"), in Bachtin e il suo Circolo 2014 (testo russo a fronte), pp. 26-31.

1920-24 "Per la filosofia dell'atto responsabile" ("K filosofii postupka"), in Bachtin e il suo Circolo 2014 (testo russo a fronte), pp. 32-167.

¹¹ N.T. Atendendo ao pedido do autor, mantivemos as referências como constavam no original.

- 1924 "L'autore e l'eroe nell'attività estetica" ("Avtor i geroj v estetiéeskoj dejatel' nosti"), in Bachtin 1988, pp. 5-187.
- 1929 *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, tr. it. in Bachtin e il suo Circolo 2014 (testo russo a fronte), pp. 1052-1423.
- 1934-35 "La parola nel romanzo", in Bachtin 1979, pp. 67-230.
- 1952-53 "Il problema dei generi di discorso", in Bachtin 1988, pp. 244-290.
- 1959-61 "Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane" ("Problema teksta v lingvistike, filologii i drugich gumanitarnych naukach"), in Bachtin 1988: 291-319.
- 1968 *Dostoevskij. Poetica e stilistica (Problemy poetiki Dostoevskogo, 1963)*, tr. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968.
- 1970-71 "Dagli appunti del 1970-71, in Bachtin 1988, pp. 349-374.
- 1979a *Estetica e romanzo (Voprosy literatury i estetiki, 1975)*, tr. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- 1979b *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale (Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa, 1965)*, tr. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi.
- 1988 "L'autore l'eroe nella attività estetica" (1979) , in Bachtin 1988
- 2008 *Em Dialogo. Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*, intr. di A. Ponzio, "O símbolo e o encontro com o outro na obra de Bakhtin", São Carlos, Pedro y João, 2ª ed. 2012
- 2010 *Para uma filosofia do ato responsável, 1920-24*, intr. Augusto Ponzio, "A concepção bakhtiniana do ato como

um passo”, introd. A Mikhail Bakhtin, São Carlos, Pedro y João Editores.

2011 *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*, introd. di A. Ponzio, “Problemas da sintaxe para uma linguística da escuta”, São Carlos, Pedro y João Editores

Blanchot, Maurice

1955 *L’espace littéraire*, Paris, Gallémard.

1959 *Le livre à venir*, Paris. Gallimard.

1969 *L’entretien infini*, Paris. Gallimard.

1973 *La folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana; tr. it. di Giorgio Patrizi e Giulia Urso, *La follia del giorno* (contiene anche, di Blanchot, “La letteratura e il diritto alla morte”; Jacques Derrida, *La follia del titolo: e Emmanuel Levinas*, “Esercizi su La follia del giorno”. Reggio Emilia, Elitropia.

1981 *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.

1983 *La communauté inavouable*, Parigi, Minuit

Bonfantini, Massimo A.

2016 (a cura di) *Storia, Storie, Romanzo*, Napoli, ESI.

Bonfantini, Massimo A ; Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto

2006 *I dialoghi semiotici (1982-2006)*, Napoli, ESI.

Calefato, Patrizia; Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto

2007 *Fundamentos da Filosofia da linguagem*, “Introdução à edição brasileira. Filosofia da linguagem como arte da escuta” di A. Ponzio, Petrópolis (Brasil), Vozes,

GEGe/UFSCAR,

2012 *A Escuta como Lugar do Diálogo*, São Carlos, Pedro & João Editores.

Levinas, Emmanuel,

1948 "La réalité et son ombre", *Les Temps Modernes*, 4, pp. 771-789; con una intr. di T.M. (la Redazione di *Temps Modernes*), pp. 769-770; riedito in *Revue des Sciences humaines*, nuova serie, 185/1, 1982, fascicolo monografico *La littérature dans la philosophie*, pp. 103-117, presentazione di A. David, p. 103; poi in Levinas 1976, tr. it. in Levinas, *Nomi propri*, 1984, pp. 174-190 (ma non compreso nell'ed. francese).

1961 *Totalité et Infini. Essai su l'extériorité*, L'Aia, Nijhoff; 2ª ed. 1965, 3ª ed. 1968, 4ª ed. 1971; tr. it. di Adriano Dell'Asta, intr. di Silvano Petrosino, *Totalità e Infinito, Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book 1980, 2ª ed. 1990, 2016 9ª ristampa.

1972 *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana; tr. it. di A. Moscato, *Umanesimo dell'altro uomo*, Milano, Il melangolo, 1985.

1974 *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, l'Aia, Nijhoff; tr. it. di S. Petrosino e M. T. Aiello, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 1983, 2011, 2018.

1975 *Sur Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier; tr. it. di A. Ponzio, *Su Maurice Blanchot*, intr. di Augusto Ponzio e Francesco Fistetti, Bari, Caratterimobili, 1994. 2ª ed. rivista ampliata e aggiornata, Bari, Caratterimobili, 2015.

1976c *Noms propres*, Montpellier, Fata Morgana; tr. it. a cura di Francesco Paolo Ciglia, Casale Monferrato,

Marietti, 1984; tr. it. di C. Armeni, *Nomi proprii*, Roma, Castelvecchi, 2014.

Petrilli, Susan

2013 *Em outro lugar e de outro modo. Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin*, São Carlos, Pedro & João Editores,

2016 *The Global World and Its Manifold Faces. Otherness as the Basis of Communication*. Berna, Peter Lang.

2017a (a cura), *Pace, pacificazione, pacifismo e i loro linguaggi*, collana "Athantor", XXVI, Milano, Mimesis.

2017b *Digressioni nella storia*, Milano, Meltemi,

2017b *Challenges to living together. Transculturalism, migration, exploitation. For a semioethics of human relations*, Milano, Mimesis internazionale.

2018 (a cura) *L'immagine nella parola, nella musica e nella scrittura*, collana "Athantor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura", XXVII, 21, Mulano, Mimesis.

Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto

2000 *Philosophy of Language, Art and Answerability in Mikhail Bakhtin*, Ottawa, Legas.

2005 *Semiotics Unbounded*, Toronto, Toronto University Press.

2007 *Semiotics Today. From Global Semiotics to Semioethics*, Ottawa, Legas.

2011 *Thomas Sebeok e os Signos de Vida*, con Susan Petrilli, São Carlos, Pedro e João Editores.

2016 *Lineamenti di semiotica e di filosofia del linguaggio*, Perugia, Guerra Edizioni.

Petrilli, Susan; Ponzio, Augusto, Sebeok, Thomas
2001 *Semiotica dell'io* (in collab. con Thomas A. Sebeok and Susan Petrilli), Roma, Meltemi.

Ponzio, Augusto

1995 *Sujet et altérité. Sur Emmanuel Lévinas. Suivi de deux dialogues avec Emmanuel Lévinas*, Parigi, L'Harmattan, n. ed. 2008.

2004 *Elogio dell'infunzionale*, Milano, Mimesis.

2006 *The Dialogic Nature of Sign*, Ottawa, Legas;

2007 "Fuori luogo, con Bachtin e Lévinas", in *O espelho de Bakhtin, aos cuidados do Grupo de Estudos dos Gêneros do discurso*, São Carlos, Pedro & João Editores, pp. 15-37.

2008a *A revolução bakhtiniana*, San Paolo (Brasile), Contexto, 3ª ed. 2015.

2008b *Scrittura, dialogo e alterità. Tra Bachtin e Lévinas*, Bari, Palomar.

2009a *Da dove verso dove. La parola altra nella comunicazione globale*, Perugia, Edizioni Guerra, 2009, 160 pp.

2009b *L'écoute de l'autre*, Parigi, L'Harmattan 2009, 116 pp.

2009c *Emmanuel Levinas, Globalisation, and Preventive Peace*, Ottawa, Legas, 2009.

2010a *Encontres de palavras. O outro no discurso*, São Carlos, Pedro & João Editores.

2010b *Procurando uma palavra outra*, São Carlos, Pedro & João Editores.

2010c "A concepção bakhtiniana do ato como um passo", introd. A Mikhail Bakhtin, *Para uma filosofia do ato responsável*, São Carlos, Pedro & João Editores. 2010.

- 2012a *Dialogando sobre diálogo na perspectiva bakhtiniana*, São Carlos, Pedro & João Editores, 2ªed. 2016.
- 2012b *Linguística Chomskyana e ideologia social*, Curitiba, Editora UFPR (Universidade Federal do Paraná, Brasil).
- 2013 *No Círculo com Mikhail Bakhtin*, São Carlos, Pedro & João Editores.
- 2013 *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*, Rome, Meltemi, 2007;
- 2015 *Tra semiotica e letteratura* (1992, 2003) Milano, Bompiani, nuova edizione critica ampliata e aggiornata, collana "Il campo semiotico" diretta da Umberto Eco, Milano, Bompiani.
- 2016 *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario senza confini nazionali*, Roma, Aracne.
- 2016 *A mente. Processi cognitivi e formazione linguistica*, Perugia, Guerra Edizioni.
- 2018 *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*, Perugia, Guerra, 2018.

Escrituras de si: é possível o enfoque autobiográfico em pesquisa?

Maria Letícia Miranda¹
Marisol Barenco de Mello²



A Clarividência, René Magritte, 1936

A *Clarividência*, uma pintura do pintor surrealista francês René Magritte. É com essa obra que gostaríamos de

¹ Doutoranda na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense; Professora de Artes Visuais do Colégio Pedro II; Integrante do Grupo Atos/UFF. Email: mirandamarialeticia@yahoo.com.br

² Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, atuando no Programa de Pós-graduação em Educação; Integrante do Grupo Atos/UFF. Email: sol.barenco@gmail.com

começar a puxar os fios dessa conversa. Um autorretrato, um retrato de si *como* pintor no ato de pintar, com sua paleta de tintas e um pincel, sentado diante de um cavalete. Na tela, uma ave. Ao lado, sobre a mesa com uma toalha vermelha, um ovo. O que parece ser a incoerência da obra, para os que pensam na arte como representação: o pintor pinta uma ave, mas olha para um ovo.

Para nós, olhando a imagem em uma perspectiva bakhtiniana, compreendemos que no ato de pintar Magritte faz ver aquilo que ainda não existia na cena, faz ver algo que passa a existir no seu ato de pintar, de *tatear o mundo*. No cronotopo artístico do pintor, na imagem de homem e de mundo que ele constrói, vemos o desígnio do artista: fazer ver o que não era possível ser visto sem a arte, olhando diretamente para a vida. Memória de futuro. Já aqui uma primeira afirmação: a arte faz ver o que na vida não é ainda possível, portanto a arte é sempre alteridade, por princípio visão oblíqua da vida.

Pensamos ser esse mesmo processo do autor-criador ao produzir uma *escritura de si*, uma *narrativa estética*: produzir um texto do indizível, sem paralelismo ou uma adequação com a visão ordinária da realidade, um texto assumidamente "irrealista", um texto "delírio", como Barthes (2013) chamaria.

Mas essa também parece ser uma incoerência para os que pensam na narrativa de pesquisa como representação do real, transcrição do vivido, como uma descrição de si, ou na narrativa como um processo de escrita de autoconfissão. A esse respeito Barthes dedicou o último texto de sua vida (foi encontrado o texto sendo datilografado, em sua máquina de escrever, nos dias

seguintes a sua morte), texto recentemente traduzido para o italiano por Augusto Ponzio, em 2017. Nele, distingue as duas entradas de Stendhal na Itália: a primeira, quando apaixonado, escreve um *diário*, e a segunda, na maturidade, quando escreve o *romance*.

Ora, por quanto paradoxal isso possa parecer, Stendhal não sabe dizer a Itália, ou acima de tudo ele a diz, a canta, não a afigura; o seu amor, ele o proclama, mas não o pode tornar moeda, ou como se diz (metáfora da direção automobilística), não se pode negociar. (...)

Todas as relações da viagem italiana são enredadas de declarações de amor e de jogos de expressão. O fiasco do estilo tem um nome: a planicidade; Stendhal tem a disposição somente uma palavra vazia: “belo”, “bela” (BARTHES, 2017, p. 33)³

Assim é que Barthes dedica seu ensaio a cotejar essa entrada não estética de Stendhal na Itália, quando escreve o que será descrito como o *Diário*, repleta de expressões que proclamam sua emoção mas, porque dito em seu próprio nome, de fato não pode senão expressar um conjunto de sensações, mas sequer chega à descrição. Barthes chega a dizer que, baseado nesse diário, poderia-se então concluir que *não se consegue nunca falar daquilo que se ama*. Essa também é a questão sobre a qual nos

³ Optamos por manter, o mais possível, as citações no corpo do texto, para não eliminar o caráter dialógico entre as autoras e os autores chamados para a conversa. Quando, porém, a citação for demasiado longa, usaremos a forma da citação convencional, com recuo. Todas as traduções do texto de Barthes, de 2017, foram traduzidos livremente pelas autoras.

debruçamos. Como criar uma escritura de si, daquilo que foi vivido, que tem como marca primeira a experiência viva do ato, no confronto com os outros, na vida da pesquisa?

Bakhtin levanta problemáticas e apresenta pistas para enfrentarmos os processos de *escritura de si*, e nos provoca a pensar na potência da dimensão do estético na pesquisa. Começaremos, neste momento, trazendo algumas questões relativas ao mundo da vida e da arte colocadas pelo filósofo.

Bakhtin (2010) diz que o mundo da vida é o mundo onde vivo meus atos responsivos: atos de pensamento, sentimento, e ação. É onde vivo a partir do meu centro emotivo-volitivo como um sujeito único e singular, inacabado e em fluxo, na relação com o outro, como outro centro de valor. No meu ato-evento na vida, não sou um herói, eu ajo sem me autorrefletir, sem me determinar, de dentro de mim mesmo. Eu vivo da minha autossensação interior. Quando tento me ver externamente no instante de uma ação, posso destruir a mesma.

Barthes conta uma história simples e singela, mas que nos ajuda a alargar essa ideia apresentada por Bakhtin. Um belo dia a formiga e a centopeia se encontraram em um passeio no jardim. Conversa vai, conversa vem, a formiga perguntou à centopeia como ela conseguia andar com tantos pés. A centopeia respondeu que não pensava sobre isso, que simplesmente andava. Porém, a partir daquele dia, a coitada da centopeia não conseguiu mais sair do lugar, porque ficava olhando para os movimentos dos seus próprios pés no ato de andar.

A fixação da minha imagem externa no empreendimento de uma ação pode destruir essa ação. Se tentarmos dar um salto difícil e arriscado e observar ao mesmo tempo o movimento das minhas pernas, posso comprometer o salto. Preciso me concentrar de dentro na ação (BAKHTIN, 2011, p. 41). Só conseguimos olhar para nosso próprio ato fora do tempo do acontecimento do ato. Da mesma forma, só conseguimos narrar algo que aconteceu na vida do outro ou na nossa vida, mas aqui assumindo uma outra posição na vida, em outro momento do vivido, pois a ação de dentro de si não se presta a acabamento.

Quando narro algo, mesmo que aquilo que narro tenha acabado de acontecer comigo, o eu que fala já não coincide com o eu que viveu a ação, diz Bakhtin. Quando construo uma narrativa de algo que vivi na pesquisa, o eu que escreve não coincide com o eu que viveu o evento. A total coincidência entre o eu que narra um fato e o eu que viveu o fato é uma impossibilidade, uma farsa, ou um engano escriturístico. Mesmo que eu escrevesse uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, como autor-criador do texto, já estaria fora do mundo narrado. "Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaco onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" como o "eu" de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos" (BAKHTIN, 2014, p. 360).

Porém, o fato de uma pessoa narrar um fato que aconteceu com ela ou com um outro ainda assim não garante que ela esteja criando uma narrativa estética.

Para ser estética, o autor precisa, além da transgrediência que ocupa em relação ao fato, trabalhar para que a distância do eu que narra e o eu que viveu o fato seja garantida no cronotopo da obra. É preciso um trabalho para construir a distância entre o autor e a personagem, uma vez que "daí decorre imediatamente a fórmula geral da relação basilar esteticamente produtiva do autor com a personagem - relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar integralmente a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo do conhecimento e no acontecimento aberto do ato (...)" (BAKHTIN, 2011, p. 12).

O autor-criador não pode estar no cronotopo artístico *com* a personagem, ainda que a personagem seja autobiográfica, esta precisa ser um *outro* em relação ao autor-criador, precisa ser uma outra consciência na arquitetônica da obra.

Um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando a personagem e o autor coincidem ou estão lado a lado diante de um valor comum ou frente como inimigos, termina o acontecimento estético e começa o ético que o substitui (o panfleto, o manifesto, o discurso acusatório, o discurso laudatório e de agradecimento, o insulto, a confissão-relatório, etc.); quando, porém, não há nenhuma personagem, nem potencial, temos um acontecimento cognitivo (um tratado, um artigo, uma conferência); onde a outra consciência é a consciência englobante de deus

temos um acontecimento religioso (uma oração, um culto, um ritual) (BAKHTIN, 2011, p. 20).

Aqui Bakhtin encontra-se na questão, com Barthes. Ao escrever o Diário, Stendhal, apesar de já ser um escritor, não escreve mais do que uma confissão, um manifesto íntimo ensimesmado, "um centro perpétuo de sensações: Não pretendo dizer o que as coisas são, eu narro a sensação que me causaram" (BARTHES, 2017, p. 30). Barthes vai dizer que Stendhal nem ao menos diz.

O autor-criador precisa criar o cronotopo artístico a partir de uma posição especial, que Bakhtin vai chamar *na tangente* entre a vida e a arte. Dessa posição tangencial, ao mesmo tempo *fora*, mas *sobre* a vida, o autor-criador mantém a distância, que já nos acostumamos a chamar *posição exotópica*. Desse lugar especial, é preciso a atenção para nem falar em nome próprio, como autor-homem, nem prevaricar na voz do herói: perdendo aquela posição firme e ativa fora da personagem e fundindo-se a ela sua criação será esteticamente improdutiva. O que se perde é que dessa forma o autor-criador deixa de enriquecer o acontecimento da vida da personagem com um ponto de vista inacessível a ela mesma (BAKHTIN, 2011). Ao contrário, o autor-criador precisa viver com o herói um vivenciamento empático: se compenetrar dele, mas voltar ao seu lugar tangencial, ao mesmo tempo participante e extra-localizado, para criar o acabamento da personagem como resposta ao todo vivido.

Augusto Ponzio insiste, em muitos textos e palestras: o autor é aquele que veste a roupa do calar. Nas traduções de Bakhtin para o português,

notadamente na obra *Estética da Criação Verbal*, encontramos o termo *mutismo*, mas em um cotejo com outros idiomas podemos perceber que o sentido sublinhado por Bakhtin é no ato de calar, de não dizer em nome próprio, como ele mesmo diz, "em nome próprio" o autor-criador não pode dizer "nada de essencial" (BAKHTIN, 2011).

A este respeito, podemos tomar como exemplares alguns contos de Italo Calvino (2018). Em sua coletânea de contos intitulada *Gli amori difficili* [*Os amores difíceis*], podemos compreender, no ato da escritura da obra literária, essa relação autoral de compenetração e exotopia do autor-criador. Gostaríamos de citar especialmente o conto *L'avventura di un viaggiatore* [*A aventura de um viajante*], em que Calvino afigura⁴ a viagem de um homem que vai ao encontro de sua amada, de trem, em seus detalhes que dão a ver os sentidos internos de uma complexa rede de sensações internas e diálogos contraditórios, porém afigurados de modo objetivado, como um outro de si. Um tamanho vivenciamento de sensações não poderia ser criado sem uma dose enorme de compenetração, mas a viagem do homem a Roma é objetivada em um conto em que se tem, ao mesmo tempo, dois pontos de vista: aquele do interno da personagem, e aquele do ponto de vista *transgrediente* ao personagem, isto é, aquele ponto de vista do autor, que narra o que a personagem não teria jamais possibilidade de afigurar por ela mesma: a visão ao

⁴ A este respeito ver a obra de Luciano Ponzio, citada nas referências bibliográficas do presente texto.

mesmo tempo compenetrada e objetivada da obra de arte, a alteridade autor-herói, seu valor estético.

Mas por que garantir tal valor estético em uma narrativa em pesquisa?

Para responder a essa questão, vamos ao texto *Para-rauma filosofia do ato responsável*, quando Bakhtin tece as bases para desenvolver sua filosofia moral e sua defesa da via estética para compreender a vida. Nesse momento, o filósofo elabora uma dura crítica ao cientificismo, fala do mundo da vida e do mundo da arte, e principalmente sobre como fazer uma descrição do mundo da vida, do evento único e irrepitível do ato responsável, sem transformar o ato em uma abstração teórica. Para Bakhtin, "todas as tentativas de alcançar a existência-evento real a partir do interior do mundo teórico são sem esperança; não é possível do interior da cognição em si abrir um caminho no mundo conhecido teoricamente para alcançar o mundo real em sua singularidade e irrepitibilidade" (BAKHTIN, 2010, p. 58).

O mundo teórico, para o filósofo, se obtém por uma abstração e o evento vivido na vida, em sua totalidade, não pode ser transcrito em termos teóricos, porque perderia seu caráter de evento único e irrepitível. Uma filosofia que queira se aproximar do existir-evento não pode ser construída por conceitos universais, proposições gerais e leis acerca desse mundo, mas sim por uma descrição participante. Uma interpretação-compreensão da arquitetura da vida precisa ser realizada "a partir de uma posição externa, extralocalizada, exotópica, outra, diferente e ao mesmo tempo não indiferente, mas participativa "para que não se torne uma abstração, um

pensamento como juízo de validade universal” (PONZIO, 2010, p.30).

A descrição participante é o cerne de nossa questão, uma vez que não se trata de uma posição exotópica pura e simplesmente – na acepção etimológica da palavra – onde a distância implica também a indiferença. Ao contrário, é participativa porque trata-se de uma relação interessada (não interesseira), amorosa, aquela relação em que o outro me é caro justamente por ser outro, por possibilitar minha existência: participante porque amorosamente envolvida numa relação de não indiferença, mas de amor. Ao mesmo tempo, amor objetivado, que vive na tangente entre a vida e a arte, ascendendo ao que Barthes vai chamar de *escritura*: relação de compreensão respondente, que *escuta* já criando outros mundos possíveis.

Para fazer uma descrição participante do evento que vivemos, na vida, com os sujeitos em nossas pesquisas, precisaremos voltar à atividade estética e à relação entre o autor e o herói. Bakhtin percebe e afirma que o mundo da arte, dos mundos abstratos, é o que mais se aproxima da arquitetônica do mundo unitário do ato da vida, porque é a arte formada por uma arquitetônica que se dispõe ao redor de um ser humano como um centro concreto de valores. Na arquitetônica da visão estética tudo está relacionado a esse centro de valor, mas não "como um qualquer, de conteúdo idêntico a si mesmo, mas como uma realidade concreta amorosamente afirmada" (BAKHTIN, 2010, p.127). Excedendo ao mundo da vida, onde este ser humano vive a arquitetônica eu-outro como uma relação de confronto e

oposição à alteridade, o mundo da arte afigura uma relação *cronotópica*, ao mesmo tempo englobando o mundo da vida – do herói – e esse mesmo mundo afigurado em um acabamento que permite a visão artística do mesmo – a possibilidade de tornar-se, de modo objetivado, discurso secundário, aquele capaz, segundo Barthes, de *generalidade simbólica*.

Essa é uma questão muito importante na filosofia bakhtiniana, questão que ocupou todos os seus estudos durante a sua vida, porque, para ele, a atividade estética seria uma possibilidade de realizar uma descrição da vida, sem perder a unidade de sentido do ato, como uma descrição participante, interessada, amorosamente afirmada. Uma possibilidade de manter a alteridade da vida preservada na arquitetônica estética, como cronotopo artístico, por ser realizada a partir de um ponto de vista transgrediente, extralocalizado, do autor-criador, onde este mantém uma relação de alteridade com o herói: duas consciências que não coincidem.

Assim, Bakhtin nos provoca a pensar que no texto literário, ou estético, ou artístico, e que aqui estamos chamando também de *escritura*, existe a possibilidade de uma descrição participante da arquitetônica da vida, mantendo a alteridade das relações. E mais, que olhando para a arquitetônica criada na arte, para o todo acabado que o autor constrói nesse lugar tangencial que ocupa, em que olha para a vida e para arte como um Jano bifronte, é possível ver aquilo que não podemos ver diretamente na vida, porque nesta estamos vivendo, inacabados, abertos e em fluxo.

"Nesse mesmo tempo fatal da vida", diz Bakhtin, "nenhuma ação volta sua face artística para mim mesmo" (BAKHTIN, 2011, p. 43). A ação artisticamente enformada é vivenciada fora do tempo fatal do acontecimento de minha única vida, assumindo uma posição tangencial. De dentro da vida não é possível construir a forma estética.

Isso é muito potente para pensarmos as narrativas em pesquisa! Elas precisam ser pensadas e vivenciadas como narrativas estéticas, *afiguradas*, não fora da realidade, mas fora da visão ordinária da realidade, presa em certos costumes e estereótipos, segundo Luciano Ponzio (2016), presa a sentidos estabilizados. A narrativa estética precisa se orientar não para a representação do real vivido, mas sim para uma liberação do visto, do vivido, do pré-construído. Essa é a força da dimensão do estético na pesquisa! É a narrativa estética que, reestabelecendo a relação entre arte e vida, impede que se possa servir, em pesquisa, para a duplicação do vivido, mas antes, para fazer ver aquilo que, na vida, não somos capazes ainda de ver. Da mesma forma que Magritte cria a pintura-escritura do pássaro olhando de modo enviesado para o que existe, precisamos, em pesquisa, narrar esteticamente o que ainda não vemos, mas que existe como contraparte ativa do que podemos, agora, ver. Como Derrida (2015) defendeu, nossa escritura precisa ser *memória de cego*, aquela que tateia a realidade que ainda não somos capazes de ver, mas que, ao escrever, podemos enfim ver e fazer ver. Queremos defender que só uma escritura de pesquisa esteticamente construída garante o

enriquecimento da vida com a transgrediência e a alteridade.

Entretanto, aqui precisamos levantar uma possível dificuldade: seria possível manter essa distância entre o autor e o herói em uma *narrativa autobiográfica*, em uma *escritura* de si? Se na autobiografia existe uma *eventual coincidência*, uma *coincidência pessoal* na vida da pessoa que fala e de quem fala, segundo Bakhtin, como manter essa distância na arquitetônica da obra?

Bakhtin coloca que a primeira forma de objetivação verbal da vida do indivíduo é o enunciado de autoinforme-confissão. Esse processo de enunciação é realizado a partir de uma relação pura do eu consigo mesmo, relação essa que é o princípio organizador desse enunciado. O outro é excluído da sua abordagem particular como um outro, porque nesse enunciado só entra o que posso dizer de mim mesmo, sem elementos de transgrediência do outro. O autoinforme-confissão não pode ser concluído por não haver para ele elementos de acabamento. Minha própria palavra não pode ser a última sobre mim mesmo, não pode ser a que me conclui, o que concerne ao eu é justamente seu infinito interno, seu inacabamento de princípio. No autoinforme-confissão a busca por uma palavra transgrediente acaba tornando-se uma necessidade de perdão e redenção: é o momento da confissão do autoinforme, repleto de tons de fé e esperança (BAKHTIN, 2011, p. 132). Ou, como já vimos em Barthes a respeito de Stendhal, palavras vazias, que expressam sensações planificando a realidade, tornando-a o mesmo: uma escrita que reforça e releva a identidade.

Não é essa a narrativa si que queremos quando falamos de pesquisa. A narrativa de si, para que seja uma escritura estética, que garanta cronotopicamente a alteridade da vida, precisa da construção de uma relação consigo mesmo *como um outro*, como uma outra consciência.

Para nosso grupo, no ano de 2018, essa foi uma discussão que tomou quase um semestre. É possível uma escritura estética quando o herói é autobiográfico? Para Bakhtin, apesar de toda a dificuldade assinalada, existe sim na autobiografia a possibilidade de uma narrativa estética. A autobiografia seria "a descrição de uma vida, a forma transgrediente que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida" (BAKHTIN, 2011, p.139). Como conseguir essa criação? Bakhtin diz que, para isso, "o autor deve se colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir do acabamento; ele deve tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si com olhos do outro"(...) (BAKHTIN, 2011, p. 13).

Na vida já fazemos isso, sempre nos vemos a partir dos olhos dos outros. Tudo o que sei ou penso de mim é construído na relação do eu-para-mim, do outro-para-mim e do eu-para-o-outro, os três momentos da arquetetônica do ato. Consideramos constantemente a avaliação do outro, levamos em conta a transgrediência do outro em relação a nós. Até no enunciado de autoinforme-confissão o outro penetra e participa no enunciado, como juiz e testemunha: Deus. Porém, esses

enunciados são elaborados em um vivenciamento aberto e inacabado da vida.

Podemos pensar, como exemplo, no nosso vivenciamento diante do espelho. Quando nos vemos ao espelho estranhamos a nossa própria imagem, fazemos pose, tentamos nos recriar a partir dos olhos do outro, somos possuídos por um outro possível e indefinido e vivemos uma tensão entre *o que penso que os outros veem de mim e o que gostaria que eles vissem*. Realizo expressões que parecem desejadas e essenciais. Existe um outro sempre presente. Bakhtin diz: "eu me vejo com os olhos de um outro" (2004, p. 86). Entretanto, ainda que eu não esteja só ao me contemplar, mesmo sendo *possuído* por um olhar alheio, o centro de valor desse ato complexo sou eu; é de dentro de mim que vivencio essa luta, sou eu me fazendo significante de mim mesmo, sou eu em um vivenciamento identitário. Sou eu na vida, diante do espelho, aberto e em fluxo. Nesse ato também não há herói, no sentido da não existência de uma visão transgrediente.

De outro modo, é diferente o que ocorre no autorretrato, quando o autor encontra um ponto de apoio fora de si, faz-se como um outro, como um herói. Bakhtin diz: "A primeira tarefa do artista que trabalha no autorretrato consiste em depurar a expressão do rosto refletido, o que só é possível com o artista ocupando uma posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vence o artista-homem" (BAKHTIN, 2011, p. 31). E ainda: "Na categoria do eu, minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me acaba, ela só pode ser assim vivenciada na categoria do

outro, e eu preciso me colocar a mim mesmo sob essa categoria para me ver como elemento de um mundo exterior plástico-pictorial e único" (BAKHTIN, 2011, p. 33).

Quando Magritte constrói um retrato de si como pintor, não vive a relação do espelho e nem cria uma representação de si, mas sua relação com o herói que é ele mesmo, na vida, é de outra ordem. Como diz Luciano Ponzio (2016), Magritte retrata-se em retirada, criando a si mesmo como um outro, criando uma escritura pictórica que inquieta a vida cotidiana, assombra o mundo dos objetos, os sentidos colocados da vida, fazendo ver o que olhando diretamente para a vida não é possível de ser visto. Se estivesse ao espelho, a imagem que Magritte veria seria uma imagem externa, mas com um vazio axiológico, pois estaria vivenciando seu reflexo de dentro de si. No autorretrato, porém, a imagem que o artista afigura possui um centro de valor axiológico, é um herói, é um outro.

Assim deve ser a narrativa como escritura de si, o autor-criador do herói autobiográfico precisa garantir um ponto de apoio forte fora de si, já que, como afirmamos, uma consciência absoluta, um *eu* enunciando em voz própria, em nada distanciado de si mesmo, não é nem pode ser, segundo Bakhtin, estético. E, não sendo estético, perde a potência de dizer o indizível, torna-se um duplo da vida, perdendo a possibilidade de enriquecer e alargar a humanidade com novos sentidos.

(...) repetição, a vida não será enriquecida por qualquer valor novo e transgrediente a ela. A arte me dá a possibilidade de vivenciar, em face de uma, várias vidas, e assim enriquecer a experiência de minha vida real,

comungar de dentro com outra vida em prol desta, em prol de sua significação vital (BAKHTIN, 2011, p. 73).

Entendemos, como já afirmamos, que todos os textos possuem um grau de alteridade, uma não coincidência entre quem narra o fato e quem viveu o ato. Mas no texto de escritura estética a alteridade precisa vibrar, empurrar os sentidos do texto para outro lugar, um lugar novo, fora da estabilização dos sentidos que a ordem discursiva sempre ameaça obter. E, sem a distância entre o autor e o herói, o autorretrato, a autobiografia e a pesquisa autobiográfica seriam tentativas de representação de si, incorrendo no risco de tornarem-se um processo de autoconfissão, perdendo a força do estético e a consequente possibilidade de fazer transver o mundo.

Esse tem sido o nosso desafio, no Grupo Atos. Buscamos levar o texto científico ao limite da afiguração. Em muitas tentativas e ensaios, experiências escriturísticas e muitos diálogos e leituras, buscamos fazer latejar nas nossas narrativas de pesquisa os graus da alteridade, aprendendo com Bakhtin e, através dele, com os artistas e literatos que ele afigura. O que queremos ver é o que Bakhtin afigurou: esses lugares de descrição da vida do ato, do centro de valor do ser humano único e irrepetível, em resposta responsiva sempre diante do outro, na cadeia ininterrupta discursiva da humanidade, esteticamente afigurados como arte, permitindo ver o que ainda nos é invisível, dadas as condições contemporâneas de nossas cegueiras. Uma escritura de si, em pesquisa, para nós tem o sabor da obra de Bakhtin: como sermos outro de nós mesmos, para nos vermos e nos criarmos,

nas relações densas que inventamos na nossa vida de pesquisadores, compromissados com a transformação do mundo, antes que em sua representação.

Uma escritura: assim Barthes termina seu ensaio e sua vida. Ele diz que vinte anos mais tarde, depois do Diário, Stendhal volta à Itália em suas páginas triunfais de *La Chartreuse de Parme*. Diz, e é essa a lição que precisamos aprender ao experienciarmos as escrituras de nós mesmos, em pesquisa, que "o que aconteceu, isso que se sucedeu entre o Diário de viagem e La Chartreuse, é a escritura. Que coisa é a escritura? Um poder, fruto provável de uma longa iniciação, que desfaz a imobilidade estéril do imaginário amoroso e dá a sua aventura uma generalidade simbólica" (p. 42).

Abandonando-se o Mito, confiando-se ao Livro, Stendhal reencontra gloriosamente aquilo que havia, de toda forma, faltado no seu Álbum: a expressão de um efeito. Este efeito - o efeito italiano - tem finalmente um nome, que não é mais aquele, muito plano, da Beleza: é a festa. A Itália é uma festa, é isso que comunica finalmente o preâmbulo milanês de La Chartreuse, que Stendhal tinha bem razão de manter contra a reticência de Balzac: a festa, vale dizer a transcendência mesma do egoísmo (BARTHES, 2017, p. 41-42) [trad. livre das autoras].

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra, 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Dagli appunti degli anni Quaranta.** Corposcritto, n. 5. Bari : Edizioni dal Sud, 2004.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável.** Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni, et al., 7.ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BARTHES, R. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França: pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama.** Trad. Augusto Ponzio. Milano: Mimesis Edizione, 2017.

CALVINO, I. **Gli amori difficili.** Milano: Esther Judith Singer Calvino - Giovanna Calvino e Mondadori Libri S.p.A. I Edizione Oscar Moderni. Ristampa 2018.

DERRIDA, J. **Memorie di cieco: l'autoritratto e altre rovine.** Trad. Alfonso Cariolato; Federico Ferrari. Milão: Aesthetica, 2015.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo. In. BAKHTIN, M.M. **Para uma filosofia do ato responsável.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

PONZIO, L. **Visioni del testo.** Lecce: Pensa Multi Media Editore, 2016.

Transgrediência na pesquisa em ciências humanas: o paradigma indiciário

Fabiana Giovani¹

O exercício de conhecer resulta da capacidade de olhar para ver; no entanto, para ver, não basta olhar. Assim como na arqueologia, implica procurar nos signos os vestígios de uma história.

M. E. C de C. LIMA

Contextualizando o diálogo

A partir da epígrafe, nada melhor do que iniciar a reflexão a que propomos aqui, trazendo Bubnova (2016, p. 221) ao diálogo no momento em que aplica as ‘metáforas epistemológicas’ à obra bakhtiniana, relacionadas com o corpo e com a percepção (escutar e ouvir, enxergar e ver, o olhar e a visão). Nas palavras da autora, escutar e enxergar se referem ao processo de interação; ouvir e ver sinalizam a primeira etapa da compreensão. Faz-se de suma importância pensar neste processo no interior da temática “pesquisa científica”, uma vez que no universo científico que se abre, tanto ver, quanto ouvir e falar são atos dialógicos, entre sujeitos e, portanto, envolve atos em que o pesquisador realiza em direção ao outro, sem alibis na existência do ser (BAKHTIN, 2017).

¹ Professora adjunta IV da Universidade Federal do Pampa e líder do grupo de pesquisa GEBAP – grupo de estudos bakhtinianos do pampa.

A pesquisa científica é um campo caro e de especial interesse às Ciências Humanas. Nesse lugar, é inquestionável o papel do HUMANO, já que o objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Nessa condição, o ser pesquisado é inesgotável em seu sentido e significado. Dessa forma, quando se realiza pesquisa em ciências humanas, o pesquisador depara-se com indícios que direcionam o seu olhar a alguma interpretação e isso está bem longe de ser sinônimo de exatidão.

Por lidar com produções de sujeitos reais, o ser que se auto-revela na pesquisa em Ciências Humanas não pode ser forçado nem tolhido. O ser é livre e, nessa condição, não apresenta nenhuma garantia de fechamento *a priori*. Assim o conhecimento que é possível construir não pode dar nada nem garantir uma certeza, como fato estabelecido com precisão e dotado de importância prática e única para a vida.

Morin (2009) comenta sobre um paradigma da disjunção que, no lugar de fazer a redução do humano ao natural, afirma que tudo o que é humano só é compreendido pela eliminação do que é biológico. Para o autor, eliminar o homem biológico em favor do homem cultural é uma visão igualmente mutilada. Propõe, então, que o paradigma da conjunção é mais completo na medida em que reúne os dois, mostrando que há um circuito ininterrupto entre o que existe de natural em nós e nós mesmos.

Embora seja posto que as ciências procuram o que permanece imutável em todas as mudanças, trabalhar com sujeitos da vida real, é fazer com que estes se abram livremente ao ato de conhecimento. Não se pode, por-

tanto, transferir esse conhecimento a categorias do conhecimento material. Nas palavras de Bakhtin (2003), a formação do ser é uma formação livre. Nessa liberdade pode-se comungar, no entanto não se pode tolher como um ato de conhecimento (material). Ainda, segundo Morin:

No pensamento ocidental, pode afirmar que há um grande paradigma que operou a disjunção entre o mundo da ciência, que se consagra aos fenômenos materiais, e o mundo do espírito que se consagra à liberdade e não obedece ao determinismo. Essa disjunção provocou a grande separação entre a cultura científica e o mundo das humanidades (MORIN, 2009 p. 84).

Em outra obra, Morin (1996, p. 46) analisa a fatídica realidade histórica em que se expulsou o sujeito da psicologia e o substituíram por estímulos, respostas, comportamentos. Do mesmo modo, expulsou-se o sujeito da história, eliminaram-se as decisões, as personalidades, para só ver os determinismos sociais. E, infelizmente, expulsou-se o sujeito da antropologia, para ver só estruturas.

Corroborando com os estudos de Morin, trazemos Bakhtin ao diálogo, uma vez que em sua reflexão, o autor afirma que as ciências exatas são uma forma monológica do saber, na qual o intelecto contempla uma coisa e emite apenas um enunciado sobre ela, como se esta fosse muda. Nessa perspectiva, o sujeito como tal seria percebido e estudado como coisa. Contrariamente, a visão de transgrediência que defendemos, propõe que o sujeito não pode ser percebido e estudado como coisa, uma vez que, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo.

Nesse contexto, uma metodologia de pesquisa que vem ganhando destaque no interior das pesquisas em Ciências Humanas, especialmente nas últimas décadas, é o paradigma indiciário. Embora seja um caminho interpretativo elaborado por um historiador, como veremos no próximo item, tem sido opção metodológica não só de historiadores, mas de filósofos, antropólogos, linguistas, educadores, enfim, manifesta-se um lugar frutífero a todos aqueles que em sua pesquisa debruçam-se sobre o fazer humano.

Morin (2009) demonstra uma compreensão necessária - desde o fim do século XX - de que o mundo não gira sobre um caminho previamente traçado, como uma locomotiva que anda sobre trilhos. Tendo o futuro como algo absolutamente incerto, é preciso pensar com e na incerteza, mas não a incerteza absoluta, porque, segundo o autor, sempre navegamos num oceano de incerteza por meio de arquipélagos de certezas locais.

Para que possamos dar um novo passo, sair do lugar, trazemos a noção de texto para o diálogo. Essa é uma etapa de um movimento dialógico de interpretação no qual dialogam elementos como o ponto de partida (o texto e um movimento retrospectivo), contextos do passado (movimento prospectivo) e antecipação do futuro contexto. Em outras palavras, Bakhtin diz:

O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de texto eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo. Salientemos que esse contato é um contato dialógico entre textos (enunciados) e não um contato mecânico de "oposição", só possível no âmbito de um texto (mas não

dos textos e dos contextos) entre os elementos abstratos (os signos no interior do texto) e necessário apenas na primeira etapa da interpretação (...). Por trás desse contato está o contato entre indivíduos e não entre coisas (BAKHTIN, 2003 p. 401).

Ainda segundo Morin (2009), um conhecimento só é pertinente na medida em que se situe num contexto. Assim, a palavra, polissêmica por natureza, adquire seu sentido uma vez inserida no texto. Reforçando, o texto em si mesmo adquire seu sentido no contexto.

Ao trabalharmos com vida, com sujeitos, estamos lidando com precisão e profundidade. Porém, a precisão a qual nos referimos não é a mesma de identidade ($a=a$) como ocorre nas ciências naturais. Trata-se da precisão como uma superação da alteridade do alheio sem sua transformação no puramente meu (substituições de toda espécie, modernização, o não reconhecimento do alheio, etc.).

Compartilhamos com o autor que não existe a primeira nem a última palavra, assim como não há limites para o contexto dialógico. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo, seja este, presente, passado ou futuro, existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas que em algum momento, serão lembrados e vivenciados em forma renovada de acordo com o novo contexto (Bakhtin, 2003, p. 410). Assim, os indícios que construirão nossas análises não são de natureza morta. Outros sentidos aparecerão e terão sua 'festa' de renovação.

O paradigma indiciário

Carlo Ginzburg (1989) busca, em seus estudos, elucidar como emergiu no século XIX, no âmbito das ciências humanas, um modelo epistemológico, por ele chamado de paradigma indiciário. Trata-se de um modelo voltado para análises qualitativas, cujas raízes se encontram na história de algumas práticas humanas como as de caça e de adivinhação. O autor aponta que tais habilidades foram desenvolvidas pelo homem durante milênios por motivos de sobrevivência.

Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1989 p. 151).

Esse conhecimento, transmitido de gerações a gerações teve como veículo a oralidade, especificamente, as narrativas de fábulas. O saber transmitido caracterizava-se pela capacidade de, a partir de dados, aparentemente negligenciáveis, permitir retratar uma realidade complexa e não experimentável diretamente. Assim, os dados são dispostos pelo observador, através de uma sequência narrativa, o que permite que ocorra a decifração de pistas. O caçador teria sido o primeiro a “narrar uma história” porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos. É possível que dessa capacidade de articular pistas, de decifrar ou ler nos sinais uma série

coerente de eventos, tenha surgido, depois de muito tempo, a escrita.

Para Ginzburg (1989), não se pode deixar de levar em conta que apesar de algumas pistas serem idênticas ocorriam em contextos sociais distintos e que, por trás do paradigma indiciário, permanecia a figura do caçador buscando suas presas ademais de sua influência histórica para o aparecimento de “uma constelação de disciplinas centradas na decifração de signos, de vários tipos, dos sintomas às escritas”.

Ao passar das civilizações mesopotâmicas às gregas, essa constelação mudou profundamente, surgindo novas disciplinas que excluía a intervenção divina, sendo “o corpo, a linguagem e a história dos homens submetidos pela primeira vez, a uma investigação sem preconceitos”.

Desempenhou o paradigma indiciário, nesse contexto, um papel muito importante, principalmente porque possibilitou acrescentar à medicina, a noção de sintoma². Dessa forma, havia se instaurado uma contraposição entre a imediatez do conhecimento divino e a conjecturalidade do humano³.

² Hipócrates é considerado o pai da medicina. Os hipocráticos afirmavam que era possível elaborar “histórias” precisas de cada doença apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todos os sintomas.

³ O autor diz que “os médicos, os historiadores, os políticos, os oleiros, os carpinteiros, os marinheiros, os caçadores, os pescadores, as mulheres: são apenas algumas entre as categorias que operavam, para os gregos, no vasto território do saber conjectural. Os confins desse território, significativamente governado por uma deusa como Métis, a primeira esposa de Júpiter, que personificava a adivinhação

É certo que isso tenha influenciado a noção de rigor e de ciência que durante quase 2500 anos passaram por profundas transformações, principalmente após o aparecimento do paradigma científico centrado na física galileana. No entanto, é evidente que o grupo de disciplinas chamadas indiciárias, inclusive a medicina, não entrava absolutamente nos critérios de cientificidade deduzíveis do paradigma galileano.

Trata-se, de fato, de disciplinas eminentemente qualitativas, que têm por objeto casos, situações e documentos individuais, *enquanto individuais*, e justamente por isso alcançam resultados que têm uma margem ineliminável de casualidade: basta pensar no peso das conjeturas (o próprio termo é de origem divinatória) na medicina ou na filologia, além da arte mântica (GINZBURG, 1989 p. 156).

Ressalta-se que a ciência galileana tinha uma natureza completamente diversa uma vez que não utilizava o individual como parâmetro em suas análises. Por conseguinte, o emprego da matemática e o uso do método experimental implicavam o uso de elementos como a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, para que

pela água, eram delimitados por termos como “conjetura”, “conjeturar”. Mas esse paradigma permaneceu, como se disse, implícito – esmagado pelo prestigioso (e socialmente mais elevado) modelo de conhecimento elaborado por Platão” (GINZBURG, 1989 p.155).

se pudesse alcançar a veracidade⁴. O autor afirma que é justamente por esse motivo que a história nunca conseguiu tornar-se uma ciência galileana. Mesmo que o historiador não possa deixar de fazer referências a fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva bem como os seus códigos expressivos permanecem individualizantes⁵. Nesse sentido, o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural.

Entretanto, o que constituía um verdadeiro obstáculo à aplicação do paradigma galileano nas ciências humanas era a centralidade maior ou menor do elemento individual. Quanto mais eram considerados os traços individuais, mais se esvaía a probabilidade de um conhecimento científico rigoroso. Desse ponto de vista, abriam-se duas vias:

...ou sacrificar o conhecimento do elemento individual à generalização (mais ou menos rigorosa, mais ou menos formulável em linguagem matemática), ou procurar elaborar, talvez às apalpadelas, um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (**mas de toda uma cientificidade por se definir**) do individual. A primeira via foi percorrida pelas ciências naturais, e só muito tempo depois pelas ciências humanas. O motivo é evidente. A

⁴ Chamamos a atenção para o fato de que na visada bakhtiniana há uma impossibilidade de o conhecimento constituído nas ciências humanas se moldar a esse modelo estruturalista.

⁵ Mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira – complementa o autor.

tendência a apagar os traços individuais de um objeto é diretamente proporcional à distância emocional do observador (GINZBURG, 1989 p. 163).

Vale reiterar que houve tentativas de introduzir o método matemático também nos estudos dos fatos humanos através de uma nova ciência, a estatística, porém, o conjunto das ciências humanas permaneceu profundamente ancorado no eixo qualitativo, principalmente por causa da presença marcante do individual. Toma-se, por exemplo, o caso da medicina.

A impossibilidade de a medicina alcançar o rigor próprio das ciências da natureza derivava da impossibilidade da quantificação, a não ser em funções puramente auxiliares; a impossibilidade da quantificação derivava da presença do individual, do fato de que o olho humano é mais sensível às diferenças (talvez marginais) entre os seres humanos do que às diferenças entre as pedras ou as folhas (GINZBURG, 1989 p. 166).

A medicina sempre se manteve como uma ciência plenamente reconhecida do ponto de vista social. No entanto, nem todas as formas de conhecimento indiciário se beneficiavam ou se beneficiam de tal prestígio. Esse tipo de conhecimento qualitativo tem uma ligação com o conhecimento denominado cotidiano: nasce da experiência, da concretude da experiência e nesta concretude está toda a força e o limite desse tipo de saber que é a incapacidade de servir-se do forte instrumento da abstração. E ainda,

Essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros, mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-fomalizáveis, frequentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal; constituíam o patrimônio, em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais (GINZBURG, 1989, p. 167).

Abaurre et. all. (1997) afirmam que adotar o paradigma indiciário pode ser muito produtivo em investigações concernentes à relação sujeito/linguagem. Trazer os sujeitos⁶ concretos para a vida das ciências humanas – processo dialógico entre pesquisadores e pesquisados – bem como os textos produzidos por esses sujeitos, trarão, possivelmente, indícios importantes do processo como um todo através do qual se vai continuamente constituindo e modificando a complexa relação entre o sujeito e a linguagem. A maior visibilidade de alguns aspectos do processo pode criar dados que contribuam de forma significativa para uma discussão mais profunda da relação sujeito/linguagem no interior da teoria linguística. Como dizem as autoras:

Uma reflexão fundada na adoção de um paradigma indiciário e voltada para a discussão do estatuto teórico dos comportamentos singulares pode vir a contribuir para uma melhor compreensão da relação que se instaura, a cada momento, do processo de aprendizagem, entre as ca-

⁶ Sujeitos que, outrora, foram expulsos da dita cientificidade, conforme Morin (1996).

racterísticas eventualmente universais dos sujeitos e as diversas manifestações de sua singularidade (ABAURRE et al., 1997, p. 17).

É assim por toda essa potência de análise – de sujeitos e de textos - e até mesmo de constituição que compreendemos o paradigma indiciário como uma possibilidade de se fazer ciência de forma transcendente, ou seja, fora dos limites do possível, uma vez que o paradigma indiciário nos leva para fora do que está sendo pensado ou é previsto. Defendemos aqui uma quebra com um tipo de pesquisa em que não há transgressão em relação ao fazer científico, como se fosse possível ao pesquisador simplesmente refletir, em sua produção, sobre o vivido e o discurso outro, sem refração⁷, sem tornar-se outro a partir de sua experiência⁸.

Soma-se a isso a ideia bakhtiniana de assinatura, que é fazer o papel responsabilmente, ato responsável, no qual não temos alibi na existência. Esse reconhecimento da unicidade de minha participação (assinatura) no fazer ciência via paradigma indiciário é a própria ação realizada, ação única e singular no mundo não só científico, mas também social.

⁷ Sobre refletir e refratar, ver Bakhtin (2004).

⁸ É possível trazer para esse diálogo a noção bakhtiniana de sujeito ético e estético. O pesquisador em seu papel ético, sem alibi na existência (BAKHTIN, 2017), esteticiza o vivido e, a partir de um lugar exotópico (fora do eu), olha para o vivido e deixa de ser analista para ser/tornar-se um pesquisador constituído na e pela linguagem e na e pela interação com outro(s) sujeitos e textos.

A potência transgressora do paradigma indiciário enquanto metodologia de pesquisa em ciências humanas

A pesquisa por meio do paradigma indiciário consolida-se metodologicamente enquanto qualitativa porque não tem a pretensão de generalização das interpretações, uma vez que conta com a realidade dinâmica e tenta não retirar os sujeitos e objetos de seu contexto nas análises, caracterizando-se muito mais pela subjetividade do que pela objetividade e, assim, exigindo mais rigor e menos rigidez.

Podemos afirmar sem sombra de dúvida que a opção pelo paradigma indiciário concede rigor metodológico para análises do tipo qualitativa, em que se busca compreender realidades não percebidas diretamente. Porém, como dito, trata-se de um rigor flexível. Trazendo a metáfora de uma 'jaula flexível' para falar do paradigma indiciário, esperamos ter instaurado nos itens anteriores a ideia da potência transgressora desta opção metodológica, uma vez que ela permite que o sujeito se desnude e se enroupe outro após a experiência da pesquisa via compreensão dos indícios que saltam aos olhos. Um sujeito pesquisador em ciências humanas também é protagonista de sua pesquisa que se faz com outros sujeitos e por textos produzidos por todos envolvidos no processo vivido. Dessa forma, o paradigma indiciário é uma das opções transgredientes⁹ para desvelar a riqueza da vida vivida, experienciada, experimentada... e refratada em forma de ciência humana.

⁹ Consideramos a pesquisa narrativa outra forma transgrediente de ser fazer e compreender ciência.

De acordo com Espada Lima (2006) a atenção sobre o particular, proposta por Ginzburg em sua reflexão sobre o paradigma indiciário, aponta o olhar para a micro história. A intenção não é a de que o historiador abra mão da totalidade, entendida como a “conexão profunda que explica os fenômenos superficiais”, mas refletir sobre o universal e singular através da ‘micro’ história é a única forma de conhecer o que se quer saber por meios da análise circunscrita dos fenômenos que a revela indiretamente. Em outras palavras, poderíamos dizer que a quebra momentaneamente de uma totalidade nos dá a oportunidade de conhecer mais e melhor sobre ela. Aqui está a transgrediência!

Como um procedimento transgrediente que tem como um dos princípios buscar pistas e olhar para tudo, até mesmo para dados considerados sem importância, além de reconhecer que estes podem fornecer a chave para compreensões e interpretações, pode ser a metodologia que faça diferença no porvir das pesquisas em ciências humanas. Pode ainda levar em conta três aspectos orientadores: plausibilidade, coerência e potência explicativa e para fecharmos essa ideia, deixamos registradas as palavras com que Espada Lima expõe sobre Ginzburg e seu trabalho indiciário:

É certo que as interpretações propostas por Ginzburg eram construídas muitas vezes a partir da convergência de hipóteses; mas o problema do controle era enfrentado com o esforço constante de combinação entre as várias séries documentais, construídas a partir da iconografia, colocação original comitência, estilo, datação e outros documentos. A definição de uma hipótese aceitável (ainda que

conjectural e provisória) era estabelecida com base na sua “plausibilidade, coerência e potência explicativa” (LIMA, 2006 p. 357).

Referências

ABAURRE, M.B.. et. al. (Org.). **Cenas de aquisição da escrita**. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2004.

_____. **Para uma filosofia do ato**. São Carlos: Pedro & João editores, 2017.

BUBNOVA, T. **Do corpo à palavra: leituras bakhtinianas**. Organização, tradução e notas Nathan Bastos de Souza. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.

DUARTE, C. **Uma análise dos procedimentos de leitura baseada no paradigma indiciário**. 1997. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

FREITAS, M.T. et al (Org.). **Ciências humanas e pesquisa: leitura de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Sinais. Raízes de um paradigma indiciário**. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIOVANI, F. **O texto na apropriação da escrita**. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Depto de Metodologia de ensino, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

LIMA, H. E. **A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2006.

LIMA, M. E. C. C. **Sentidos do trabalho: A educação continuada de professores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

MORIN, E. **Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios**. São Paulo: Cortez editora, 2009.

_____. A noção de sujeito. In. In. SCHNITMAN, D.F. (orgs.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

Narrativas de Professores e Profissionais da Educação – uma posição axiológica outra na produção de saberes transgredientes em educação

Liana Arrais Serodio¹

Guilherme do Val Toledo Prado²

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores

(W. BENJAMIN, 1994, p.198).

¹ Pesquisadora-colaboradora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Continuada (GEPEC) na Faculdade de Educação, UNICAMP. Coordena o Grupo Bakhtiniano (GruBakh) do GEPEC. E-mail: laserodio@gmail.com

² Professor Livre-Docente na área de Educação Escolar da Faculdade de Educação da UNICAMP e coordenador do GEPEC - Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Continuada. Realizou estágio pós-doutoral pelo Departamento de Didática e Tecnologia Educativa da Universidade de Aveiro (Portugal). E-mail: toledo@unicamp.br

Introdução

O enunciado de Benjamin que abre esse texto, e que será retomado em diferentes partes desta reflexão, possibilita nos inscrevermos na discussão do trabalho com as narrativas na perspectiva da experiência. Foi esse o percurso *crono-dia-lógico* da compreensão do papel da experiência na formação docente que constituiu o percurso de valorização narrativa da experiência na pesquisa em educação em nosso grupo de pesquisa: de Benjamin a Larrosa, tangenciando Dewey, como podemos perceber nos trabalhos de Prado (1992), Campos (2014) e Ferreira (2014).

E com as contribuições da obra de Bakhtin e o Círculo, olhamos agora para a experiência tanto como conceito (conhecimento) quanto como fenômeno (singularidade concreta do acontecer), pois como sabemos, as palavras têm essas duas faces, comungando dialogicamente como signos verbais, arbitrários, incompletos e vivos nas relações entre os sujeitos. Além do que, a palavra experiência, em particular do ponto de vista epistemológico, ocupa posições controversas quando é usada como sinônimo de experimento e ao mesmo tempo de vivência.

É esse sentido último, de uma vivência vivida, no “mundo da vida escolar”, que traz a marca de outros sentidos da vida, de que estamos tratando. E ainda mais particularmente, na experiência de narrar as experiências como experiências de narrar o vivido em atos responsivos, que estamos comprometidos em discutir neste

texto. Essas narrativas, para nós, se tornam materialidade textual para compreender o conhecimento que se dá na experiência de viver e narrar com e para os outros nessa comunidade cotidiana escolar e educativa.

Voltamos então ao conhecimento que compõe, junto de nossa sensibilidade estética, nosso ato responsável narrativo.

A experiência passada entre nós e conosco, também na conversa cotidiana e informal, torna-se experiência de classe a constituir nossos valores sociais, subentendidos ideologicamente (VOLÓCHINOV, 2013, p.80). Experiência que constitui nossos horizontes e ambientes estéticos (BAKHTIN, 2003, p.88): tornando-se assim tema central de nossas narrativas.

As experiências conservadas na memória, recuperadas nas narrativas, produzem saberes transgredientes, tanto pelo que produzem no ato narrativo quanto na própria recuperação das experiências vivida.

Por princípio, tanto como começo de conversa quanto no sentido ético, de não indiferença amorosa e de escuta responsiva, tomamos que a experiência daquilo que é irrecuperável – o mundo da vida, o mundo em que todos vivemos – pode ser organizado numa forma estética narrativa permeada de saberes da experiência, a ela transgredientes: saberes produzidos com os outros, tornando os outros, cada um, entre eles e nós mesmos e em relação, centro de produção de saberes e conhecimentos.

Experiência que é singular e única e que se inscreve na história dos sujeitos coletivos, produzindo semelhanças e convergências que levam a produção de histórias coletivas e novos modos de produção da vida.

Experiência, como tão bem apresentada por Larrosa (2002), como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” (p.21). Experiência, portanto, como algo que nos acontece, um acontecimento que, por alguma razão, nos toca e, de algum modo, nos transforma, exigindo de nós uma interrupção do cotidiano. É neste contexto de *interrupção*, deste *gesto de fazer mais devagar*, de *cultivar a arte do encontro*, de *dar-se tempo e espaço*, como diz Larrosa (2002, p.24), que o trabalho com as narrativas e o narrar as experiências se insere.

De nossas relações com os outros e suas consciências vivas concretizadas em atos de singulares de realização ir-repetível, particularizamos aqui o cenário de um tipo de experiência: da empatia, que nos permite voltar da relação com outros, a nós mesmos, alter(ific)ados.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2003, p.23).

É dessa empatia – também amor ou não indiferença – que a experiência de meu excedente de visão, cogniti-

vamente especial e eticamente responsivo produz esteticamente, saberes que são transgredientes dessa e à essa produção e das relações e nas relações entre os sujeitos não-indiferentes e amorosamente empáticos.

Os encontros para narrar os acontecimentos vividos, narrar as experiências, podem constituir-se como esse espaço tempo de ouvir e escutar as narrativas proferidas por sujeitos da experiência, chegando até mesmo a constituírem-se experiências a partir das narrativas da experiência.

E disso, e um pouco mais, que vamos tratar nesse texto!

Brevemente, sobre a potência das narrativas

As narrativas são feitas de palavras, emoções, confrontos, conhecimentos, surpresas, angústias... E a escolha de que palavras usar e como intercalá-las para dar o sentido que desejamos que o leitor compreenda, torna "a palavra (...) uma espécie de cenário de certo acontecimento. A compreensão autêntica de um sentido global deve reproduzir este acontecimento na relação recíproca dos falantes, "representar-lhe" outra vez, e o que compreende adota o papel de ouvinte (VOLÓCHINOV, 2013, p.87).

Podemos dizer "simplesmente": as palavras se constituem de palavras outras, sendo que a palavra outra é palavra na e sobre a palavra, enunciação na e sobre a enunciação ao mesmo tempo. "A palavra é uma espécie de cenário de certo acontecimento" (VOLÓCHINOV, 2013, p.87).

No entanto, essa parte arbitrária constitui-nos internamente tal qual o conhecimento ou os valores socialmente subentendidos ideologicamente, embora noutra dinâmica. A palavra na “inter-relação ‘eu-outro’ não pode ser concretamente reversível para mim” (BAKH-TIN, 2003, p.23), porém para o mundo do conhecimento é possível. Num universo único e de significado geral, independentemente da posição única e concreta ocupada por esse ou aquele indivíduo em todos os sentidos, torna-se existente a “relação absolutamente reversível *“eu e todos os outros”* (...) *“Eu e o outro”* para o conhecimento, por serem concebidos, constituem uma relação relativa e reversível, uma vez que o sujeito do conhecimento como tal não ocupa um lugar concreto e determinado na existência.” (BAKHTIN, 2003, p.23).

[E]sse mundo único do conhecimento não pode ser percebido como o único todo concreto (...) pois a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação (...) De igual maneira, esse ou aquele vivenciamento interior e o todo da vida interior podem ser experimentados concretamente – percebidos internamente – seja na categoria do *eu-para-mim*, seja na categoria do *outro-para-mim*, isto é, como meu vivenciamento ou como vivenciamento desse outro indivíduo único e determinado.

Assim, tratar da experiência em Benjamin (1994), Larrosa (2002) e mesmo Dewey (2010), e cada um entre todos os educadores que se colocam a narrar as próprias experiências a partir de uma corrente verbal que emerge no discurso cotidiano, permite tratar dos saberes que são

transgredientes não só às narrativas produzidas, mas também ao cotidiano escolar. O discurso cotidiano não nos passa despercebido, pois é “ponto de passagem (...) para entender o discurso artístico porque o cotidiano contém a potencialidade que será desenvolvida no artístico” (PONZIO, 2008, p. 7-8). Mas de nossa esfera de relações, a arte é que se torna o ponto de passagem para entender a potencialidade do discurso cotidiano desenvolvido no que temos chamado de narrativas pedagógicas tratadas em Prado (2013).

Podemos compreender, no trabalho com as narrativas que:

Ninguém poderá nos fazer aprender exatamente o que aprendeu com as leituras que fez e com os textos que escreveu. E nós não poderemos ensinar exatamente o que aprendemos com as leituras que fazemos e os textos que escrevemos (PRADO; SOLIGO, 2005, p. 37).

No entanto, quando produzimos narrativas, tanto oralmente quanto por escrito, estamos exercitando nossa visão estética, extralocalizada, de narradores participantes daquilo que narram, o que propicia que a experiência vivida caia na corrente verbal como algo significante no mundo da cultura.

No caso da narrativa escrita, podemos perceber que:

A escrita é uma arma poderosa, senão por outra razão, porque seu destino é a leitura. A escrita documenta. Comunica. Organiza. Eterniza. Subverte. Faz pensar. A nós mesmos e aos leitores. Mas é um ato difícil. Muito mais difícil que a leitura (PRADO; SOLIGO, 2005, p. 35).

Apesar desta dificuldade, é o ato de narrar os acontecimentos vividos, primeiro oralmente para uma comunidade narradora e depois por escrito, para essa mesma comunidade, que propicia não só a emergência da própria condição de narrador, como também de produtor de saberes e conhecimentos transgredientes às narrativas já produzidas nesta mesma comunidade.

É essa a potência das narrativas que estamos tematizando: o lugar da experiência como algo singular e único, mas que adquire outros sentidos quando partilhados, a partir de uma narrativa que circula em uma comunidade narradora!

Narrando, por escrito, a emergência das narrativas na pesquisa e na formação.

O Gepec, potencializado pelas discussões postas desde o livro "Cartografias do Trabalho Docente: professor(a)-pesquisador(a)"(GERALDI; FIORENTINI, PEREIRA, 1998) continua a realizar suas atividades rotineiras enquanto grupo de pesquisa, e principalmente, dando continuidade às reuniões junto a professores e professoras de diversos níveis de ensino.

A partir disso, desde que começamos a frequentar regularmente os encontros, organizados pelo nosso grupo, com professores e profissionais que se reúnem para discutir a prática pedagógica, ficamos encantados pelo modo como essas reuniões são encaminhadas.

Especialmente o Grupo de Terça do GEPEC, têm uma rica dinâmica que se realiza de quinze em quinze dias, às terças-feiras. O que mais nos chama a atenção,

neste grupo, é o caráter plural e diverso que todos assumem ao iniciar-se um grupo de discussão que não tem pauta fixa, que não pretende sistematizar uma verdade, que não pretende disciplinar e regular o que foi dito ou o que se diz. Simplesmente, mas não descompromissadamente, todos se reúnem para narrar práticas pedagógicas cotidianas, explicitar os saberes produzidos e conquistados na experiência docente, manifestar as inquietudes e revoltas face às condições de trabalho que se instauram, contar as lidas cotidianas.

Faz-se o mais difícil! Encontrarmo-nos e buscarmos compreender, a partir da narração do nosso cotidiano, a complexidade do trabalho educativo. Muitas vezes, alguns professores e profissionais da escola se apresentam também para pedir aos colegas novas e outras ideias para incrementar o trabalho a ser realizado. E outros até se reúnem para dizer, despretensiosamente, o que acontece em suas vidas.

Durante, 3 horas e meia a 4 horas, de quinze em quinze dias, durante um semestre ou ano, temos a oportunidade de participar do convívio com professores e profissionais da escola de diferentes sistemas e níveis de ensino, que querem outras "coisas" para suas vidas na lida diária docente. A cada semestre um grupo – com participantes desde semestres anteriores e outros que participam pela primeira vez –, de sujeitos sempre diferentes mas porque iguais em sua condição docente, reúnem-se para compartilhar seus saberes da experiência e “aprender” algo para sua lida diária.

Enquanto pessoas responsáveis pela coordenação de encontros desta natureza, procurávamos (e ainda procuramos) nos situar num lugar de possibilidades, sem verdades prontas, questionando nossa própria coordenação, instalando uma dinâmica discursiva que passava não pela mediação única de um/a coordenador/a, mas pela mediação de todos aqueles que achavam que tinham algo a dizer após os enunciados que eram colocados na cadeia enunciativa do grupo. Cadeia esta que não se limitava ao espaço tempo quinzenal instaurado. A possibilidade apresentada pelo correio eletrônico, lista de discussões, lista de grupos, abriu mais uma instância virtual/material de encontros midiáticos. E as questões postas pelas diferentes lidas cotidianas, possíveis respostas, novas perguntas, continuavam a percorrer o espaço tempo instaurado pelos encontros presenciais.

O que todos os professores e profissionais passam a ter em comum, em um determinado momento de participação no Grupo de Terça do GEPEC, é dado pelo acontecimento narrativo: depois de um tempo de participação, todos já contaram algo, todos já ouviram algo narrado por outro participante. Nessa reunião em que se conta o e sobre o trabalho educativo, em que emergem questões do/no trabalho cotidiano, o que se têm pensando em relação a ele, quais inquietações irrompem diante do acontecido, seja no âmbito particular, singular, seja no âmbito mais geral da educação, o que podem pensar/sentir a partir dos intensos cotidianos narrados, vai consolidando o sentimento de confiança e partilha entre todos os participantes. Isso porque a dinâmica destes encontros tem sempre algumas situações que se repetem: contamos quem

somos, contamos em que lugar e em qual condição trabalhamos, contamos porque ali estamos. Circulando nossas identidades, nossas angústias, nossas vontades, vamos nos conhecendo e desse conhecimento, após alguns encontros, vamos definindo questões que, de nossa perspectiva, merece mais atenção e uma maior compreensão, maior aprofundamento... Com isso, passamos a procurar novos modos de constituir o trabalho docente, buscar novos princípios para organizar tais práticas, mesmo que ainda constrangidos pela cultura escolar construída ao longo de anos de escolarização dos indivíduos na sociedade.

E é esse exercício compartilhado de narrar e produzir sentidos às experiências vividas que possibilitam a emergência de outras narrativas e de uma qualidade estética que inscreve os professores e profissionais da educação como narradores circunscritos à uma comunidade narrativa escolar e pedagógica que passam a compartilhar determinados subentendidos ideológicos e determinadas qualidades narrativas, como expresso nas narrativas que temos denominado de “pipocas pedagógicas”.

Das narrativas pedagógicas às pipocas pedagógicas – emergência de uma outra posição axiológica

Narrativas pedagógicas são textos narrativos de cunho autobiográfico, reflexivo e dialógico que contêm acontecimentos pontuais da experiência de professores e profissionais da educação redigidas especialmente para esse fim. Dentre as narrativas pedagógicas, as crônicas do

cotidiano que denominamos “pipocas pedagógicas” (CAMPOS; PRADO, 2013, 2014, 2015; PRADO et al, 2017) estão entre as “melhores” narrativas da epígrafe de Walter Benjamin, no sentido de praticamente não se distinguirem das narrativas orais do cotidiano escolar, embora não sejamos nenhum dos tipos de narradores citados por Benjamin: nem camponeses estabelecidos na sua terra, com suas culturas tradicionais e ritos, nem marinhheiros que viajam por diversos lugares e voltam para contar suas histórias, produzindo outras culturas.

Mas há nessas narrativas a força da experiência geradora de saberes transgredientes às próprias narrativas que tem feito parte do percurso de formação de professores, tornando-os mais confiantes nas capacidades dos outros e de si mesmos, por terem para quem contar o que para eles têm valor. Além disso, o modo como contam encanta-encontra quem os escuta: prioritariamente aqueles para quem escreve, seus pares. Por vezes, os familiares dos estudantes e até mesmo os próprios estudantes, ou seja, a comunidade escolar.

Assim acontece que, em muitas das narrativas, a posição axiológica do autor apresenta-se extralocalizada em relação aos outros, às outras consciências, e lhe confere a habilidade de fazer emergir esteticamente o amor e não indiferença existente no mundo da vida que suas narrativas afiguram (PONZIO, L., 2017), evidenciando esteticamente aquilo que lhe acontece no mundo da vida.

Outra coisa que nos intriga que nos sentimos obrigados a dizer é que nem todas as narrativas produzem esse efeito, mas outros, que denotam valores cujas perspectivas e personagens são pouco produtivos esteticamente.

Um exemplo são as narrativas reflexivas, fortemente orientadas para a ciência de si.

Estas narrativas que apresentam predominantemente a própria consciência atuante, justificando-a – e a seus atos – por teorias que lhe confirmam sua identidade, estabilizando sua própria visão de si têm pouco valor estético, mas, claro, têm valor teórico. Sua posição axiológica é tomada muito mais em relação à correção teórica de seus atos, o que resulta em uma contribuição relativamente pouco singular para as investigações nas ciências humanas.

A narrativa justificativa, explicativa de seu autor por meio de teorias, num limite ideal, abstrato, criaria um mundo invertido, em que o mundo da vida supostamente toma o lanche da tarde com as teorias! Ou como diz Bakhtin (2003), em que o autor se puxaria pelos próprios cabelos.

O enredo que sustenta a fábula e faz o texto das histórias e da História é o emaranhado das relações eu-outro, não só o outro para si, mas o outro de si, que é o corpo próprio de cada um de nós que vive na inter-relação dialógica dos corpos (o bakhtiniano-rabelaisiano “corpo grotesco”) e que é o primeiro a ser interpretado e a interpretar (PONZIO, A., 2018).

O autor-criador do enredo, da forma/composição/estilo, atua em resposta ou ato, a outros: escreve sobre outros estando com outros. E escreve para um auditório social próximo, conhecido. Na obra de arte e nos textos científicos, esse auditório tende à universalidade

dos leitores, enquanto a narrativa escrita de um acontecimento do cotidiano escolar se orienta particularmente, ora para a comunidade escolar (as “pipocas pedagógicas”), ora para a comunidade científica (as narrativas reflexivas).

Assim, como nos alerta Medviédev, “a realidade material concreta e o significado social devem ser sempre os critérios norteadores da especificação das formas que se realizam na comunicação concreta” tanto dos enunciados artísticos, quanto dos científicos. Na obra de arte, “os momentos tecnicamente auxiliares e, portanto substituíveis estão reduzidos a um mínimo” enquanto “em uma obra científica, existem muitos momentos acessórios, significativos somente de um ponto de vista técnico e, por isso, inteiramente substituíveis, e, muitas vezes, absolutamente indiferentes. (MEDVIÉDEV, 2012, p.54-55).

Para a produção estética de uma consciência atuante (o autor) entre outras consciências vistas pelo autor também como atuante, é preciso modelar o acontecimento (mundo da vida) em outra forma de existência (mundo da arte).

Acontece, como já dissemos, que com as “pipocas” esse modelar para outro plano, dos elementos do mundo da vida são tomados também como ato do mundo da vida. O eu-educador-participante e o eu-narrador-participante atuam alterando o palco, o auditório social do acontecimento onde ele, autor-criador, além de libertar os elementos do evento da existência, os mantêm inacabados na forma estética como se estivessem na vida. O que torna o trabalho estético (de escrita) um trabalho

ético (de resposta à vida), não porque tenha um direcionamento ético-teórico, mas porque guarda a força da experiência que ocorre na vida ao lidar educativamente com a existência autônoma e resistente de outras consciências, “nas fronteiras do corpo”, onde “realizam-se o encontro e a dádiva artística da forma.” (BAKHTIN, 2003, p.88).

A extralocalização já ocorre na vida, a sua potência é a afiguração da posição axiológica no trabalho narrativo; a percepção estética do *eu-para-o-outro* no trabalho ético da produção estética. O excedente de visão e conhecimento do autor em relação ao herói é um excedente de visão e conhecimento como dádiva do outro.

O ativismo propriamente estético manifesta-se no momento do amor criativo pelo conteúdo empaticamente vivenciado, do amor que cria a forma estética da vida e empaticamente vivenciada, forma transgrediente a essa vida (BAKHTIN, 2003, p.79).

E como a posição axiológica em que se encontram é transgrediente tanto ao acontecimento quanto às personagens esteticamente narradas, a posição responsiva na relação com os outros no mundo criado esteticamente é também produtora de saberes. Ou seja, essas narrativas são respostas à vida realmente vivida com não indiferença pelo outro e se tornam produtivas cognitiva-esteticamente pela dádiva ética – do ato responsável-responsivo – do outro.

Enquanto formadores de professores e investigadores em Educação, nos concentramos em possibilitar, ins-

tigar, estimular e compartilhar a produção dessas narrativas que denominamos “pipocas pedagógicas” confiando em sua potência como escuta responsiva do outro que nos presenteia com sua narrativa - uma dádiva de seu olhar.

A potência das pipocas pedagógicas

Em livro produzido para veicular “pipocas pedagógicas”, Galzerani (2013, p.86) as lê como *mônadas*, “como pequenos fragmentos ou miniaturas de sentido”, muito próximas à concepção de Benjamin na relação com Leibnitz.

Mônadas que têm como característica serem produções sintéticas, rápidas, adequadas a um tempo concebido, igualmente, como passagem rápida, urgência. Mônadas que como pequenos cacos de um vaso de porcelana têm a potencialidade de propiciar a compreensão mais ampla do todo – portanto, muito diferentes dos fragmentos concebidos em moldes positivistas. (GALZERANI, 2013, p. 86).

Walter Benjamin deixou-nos mônadas como seu legado narrativo, ligando-as às experiências (*Erlebnis* e *Erfahrung*) das práticas particulares e em suas convenções sociais mais amplas. “As mônadas são concebidas como a cristalização das tensões nas quais se inscrevem as práticas que abrangem o campo da docência.” (FRANÇA, 2015).

Foi Benjamin (1994) em seus estudos sobre experiência e narrativa que nos ajudou, inicialmente, a compreender a força explosiva das narrativas para a produção

de conhecimentos com a escola, até então apenas sentida/intuída em seu efeito estético nos próprios autores e seus leitores. As pipocas” são compreendidas como um *condensamento* de sentidos singulares, científicos e estéticos, como crônicas interpretativas da vivência “são miniaturas de sentido que podem ter a força de um relâmpago, nas quais a ideia de totalidade se acha presente” (GALZERANI, 2013, p. 241). No entanto nascem de fora para dentro: do acontecimento intersubjetivo para a expressão que produz a vivência. (VOLÓCHINOV, 2017).

Bakhtin também lança mão da imagem de Leibnitz para dizer dos elos dos sentidos de um enunciado.

Cada enunciado isolado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. Ele tem limites precisos, determinados pela alternância dos sujeitos do discurso (dos falantes), mas no âmbito desses limites o enunciado, como a mônada de Leibnitz, reflete o processo do discurso, os enunciados do outro, e antes de tudo os elos precedentes da cadeia (às vezes os mais imediatos, e vez por outra até os muito distantes – os campos da comunicação verbal). (BAKHTIN, 2016 [1952-53], p.60).

Mais curtas e mais tocantes, as crônicas pedagógicas de tipo “pipoca” são estimuladas a se materializarem por escrito no lugar de explodir os acontecimentos e experiências como se faz oralmente.

Temos percebido que as “pipocas pedagógicas” nascem da experiência absolutamente estarrecedora da percepção (estética) no deslocamento da visão identitária para a alteritária, que acontece na alter(ific)ação da perspectiva de um *eu* que ensina a um *outro* que aprende –

se for dócil e se render ao ensino – para um *eu* responsável por esse *outro* que não se deixa capturar e aos seus olhos responsivos se torna um *outro* também. Pasma – o *eu* então descobre – o *outro também* ensina! E o *eu* que sabe por profissão – que pensava ser só ele, a saber mais e melhor – nunca mais será o mesmo. A partir desse momento, as escritas de si só podem ser de si-com-os-outros, mesmo que nem sempre de maneira consciente. As “pipocas” são materialidades estético-textuais dessa percepção do *eu-para-os-outros*. Todos os questionamentos a respeito de sua formação e da formação do *outro* estão nele reunidas e se concentram nesses momentos cotidianos, mas não corriqueiros, da escola, em que o *outro* diz dele, algo que sozinho ele não pode ver (BAKHTIN, 2003).

O acabamento estético das crônicas “pipocas pedagógicas” é *outro*, em relação às demais narrativas pedagógicas, o que é facilmente reconhecível, mas não é o acabamento estético que produz as mudanças, e sim a posição axiológica estruturante do autor em relação ao acontecimento e às personagens – incluindo a si mesmo. Trata-se de outra compreensão de composição estética. Mas não é outra a partir de uma aplicação teórica, é outra porque responde a outra perspectiva axiológico-estética, resultando em outra forma estética.

Se trata de um ato responsivo, como temos dito. Só que um ato meu, singular, é singular porque é responsivo a outro singular. Ou seja, a forma/conteúdo/material, assim como os elementos composicionais possíveis emergem nessa arquitetura, para desenvolver esteticamente o conteúdo da experiência vivida.

A partir daí, aquecidas pelo olhar do outro, em um olhar outro, deu-se – e continua – muitas explosões pipocais!

Pode-se dizer que há explosões em duas dimensões: uma, no mundo da vida. E outra, na tradução intersignos. As “pipocas” são criadas como uma narrativa como ato participante do mundo da vida por um autor que se coloca em outra posição axiológica não só em relação do auditório social, mas também em relação aos personagens, que são parte do mundo da vida do escritor e, de um modo geral poderíamos dizê-los pouco produtivos esteticamente, se não fosse a própria explosão da percepção alteritária numa sociedade marcadamente identitária. “Um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, por ao menos duas “consciências que não coincidem”, diz Bakhtin (2003, p.20)

Se Benjamin ocupa uma posição de destaque nas pesquisas sobre a experiência docente no GEPEC, Bakhtin, Volóchinov, Medviédev e os diálogos com colegas bakhtinianos têm nos ajudado a compreender a importância do outro em nossa vida.

Com Bakhtin, “o texto como mônada original, que reflete todos os textos (no limite) de um dado campo de sentido.” (BAKHTIN, 2016, p. 73-74) nos permitiu penetrar empaticamente no lugar do outro e tornar ao nosso lugar, para esteticamente sermos produtivos para nós mesmos, mas somente porque juntos com outros.

Nas crônicas do cotidiano, é como se o percurso narrativo acontecesse com a força de uma experiência de vida. Da experiência de um relâmpago. Ou dos micro-estouros de grãos de milho.

E são aberturas para ver o mundo das relações interindividuais como parte das relações sociais e para sentir nossa carência do outro não de forma a condenar-se à solidão, mas pelo contrário, a descobrir-se jamais só. Como inacabamento estético, torna o *outro* sua absoluta dádiva, sua necessidade, amorosa.

Se como diz Bakhtin, o mundo da arte e o mundo da vida só se tornam únicos no ato responsável de um indivíduo não indiferente ao outro e, se a produção estética é um ato ético, o peso avaliativo, temporal e espacial do autor, não tem por princípio uma intenção artística de criação com o efeito artístico reconhecido em algumas das suas narrativas, só não se perde com a outra intenção, que é cognitiva/reflexiva/formativa, porque não deveria fazer parte de seu projeto, a busca de um efeito formativo, reflexivo, cognitivo poderia anular qualquer.

A oralidade “simples” do gênero primário mantinha – e mantém – os educadores alienados da importância de seu papel como produtor de conhecimento. Quando essas professoras foram estimuladas por um novo auditório social – o olhar exotópico de quem já confiava na força na sua oralidade narrativa –, se tornaram narradoras e começaram a confiar mais na importância de seu papel social, acrescidos em muitos casos pela pesquisa.

Vejamos como essa força e essa dialogicidade se manifesta:

Fora ou dentro?

[...] Estava na direção de uma escola da educação infantil, quando no início do ano duas crianças, de cinco anos, foram esquecidas pelo transporte escolar, contratado pelas famílias. Verificamos os telefones constantes nos prontuários das

crianças. Conseguimos contato com uma das famílias, porém a outra estava incomunicável. A professora está com o telefone na mão e segue um diálogo com a criança:

— *Sua mãe trabalho fora?*

— *Não.*

— *É que ninguém atende o telefone na sua casa.*

— *Minha mãe está no trabalho.*

— *Mas você disse que sua mãe não trabalha fora.*

— *Ela não trabalha fora. Ela trabalha dentro. É dentro da portaria do prédio olhando para fora.*

Silêncio... Risos... E a professora:

— *Poderia dormir sem essa!!!*

(YADA, 2017, 155-157).

A posição axiológica alter(ific)ada da professora é perceptível no último enunciado, quando exclama enfaticamente, que “poderia ter ido dormir sem essa”: a descoberta de que há uma outra visão do que é dentro e do que é fora, vindo do ensinamento ativamente responsivo de uma criança da Educação Infantil a ela. Em outro momento ela desconfia do aluno, pela incoerência entre a mãe não trabalhar fora e não atender o telefone. Não trabalhar fora significa trabalhar na própria casa, papel atribuído ao gênero feminino e reconhecido no Brasil como “do lar”. Acontece que os valores culturais da professora e os que constituem os valores manifestados pelo outro, pela outra consciência são diversos. E a criança tira o sono da professora e a obriga a escrever essa “pipoca”. Ao fazê-lo, ela demonstra haver produzido saberes transgredientes aos seus pressupostos e ao compartilhar, dá-nos a oportunidade de produzirmos outros.

Por exemplo: a professora tem subentendidos ideológicos, os quais, mesmo não sendo emoções individuais, mas atos necessários, que seguem regras sociais (VOLOCHÍNOV, 2013), são mutáveis, quando outras consciências estéticas, constituídas e constituintes de novas outras culturas, novas outras posições axiológicas no mundo entram em cena na mesma esfera sociocultural.

Se como diz Bakhtin, o mundo da arte e o mundo da vida só se encontram no mesmo plano de valor no ato responsável de um indivíduo não indiferente ao outro, e, se a produção estética é um ato ético, o peso avaliativo, temporal e espacial do autor sobre a personagem – que por vezes coincide consigo mesmo (BAKHTIN, 2003, p.72) –, está no momento do ato, na experiência desse momento.

No caso das “pipocas”, esse plano de valor assemelha-se mais ao do “espectador ingênuo” em um acontecimento participante.

Parece-nos que bem mais próxima da posição estética real do espectador é a diretriz ingênua do homem do povo, que acautela o herói da peça contra a cilada que é armada contra ele e está pronto para se lançar em seu socorro quando é atacado (BAKHTIN, 2003, p.72).

Há reconhecimento de um efeito artístico em algumas das “pipocas”, ao menos por parte de seu auditório privilegiado. Mas justamente devido a esse auditório a intenção cognitiva/reflexiva/formativa e ética-narrativa faz parte de seus horizontes.

Faz parte de seu projeto de escrita, a busca de um efeito formativo, reflexivo, cognitivo, estético e ético no

seu leitor, intenção que poderia anular qualquer capacidade artística de extralocalização perante si e as outras consciências. Suas personagens fazem parte do próprio tecido da composição estética desde seu horizonte de possibilidades dentro do seu ambiente, nos quais estão presentes outras consciências com seus próprios horizontes e ambientes – e se caracterizam como estéticas pela sua posição radicalmente alteritária com os outros e consigo no princípio: no gênero que lhe permite falar. E se torna transgrediente, inclusive, ao fenômeno da capacidade de extralocalizar-se esteticamente, para se tornar radicalmente alteridade: não na composição estética de um texto, mas na formação estética-cognitiva-ética dos estudantes!

Quando nós vivemos o processo da escrita narrativa como ato responsivo ao acontecimento vivido e produzimos uma narrativa estética é porque estamos posicionados axiologicamente de maneira estética em relação às outras consciências, que se tornam nossas personagens.

A afiguração narrativa não é determinada somente pelo posicionamento ético-responsivo na produção estética, ainda que essa posição possa ser necessária para que a personagem com sua consciência singular seja vista pelo autor, no horizonte (BAKHTIN, p.88) coincidente com suas personagens (p. 73) dentro da obra. Já na vida, só o tem em parte, ainda que dentro das mesmas relações sociais: nem mesmo coincidimos totalmente com nosso próprio horizonte, sempre alter(ific)ado pelo horizonte do outro, constituindo nossa alteridade/identidade.

“Defender que só uma escritura de pesquisa esteticamente construída garante o enriquecimento da vida

com a transgrediência e a alteridade” (Miranda; Mello, neste volume) de certa maneira é partir de um conhecimento teórico generalizante que precisa ser tornada singular no mundo da vida (SOBRAL, 2018). O que vemos, a partir de onde nossos pés pisam – do que temos percebido com as crônicas da escola (GERALDI, 2014, p.90) é que estas se formam justamente porque a posição axiológica do autor-criador é esteticamente amorosa. Os elementos constitutivos (estilos individuais, conteúdos temáticos e construção composicional) das “pipocas pedagógicas” é que nos conduzem a um percurso metodológico-narrativo na compreensão bakhtiniana dos enunciados, o que nos parece, mas podemos estar enganados, um percurso inverso a buscar uma maneira estética – talvez um tanto formalista – de produzir uma obra a ser afigurada.

Potência e afiguração na produção das pipocas pedagógicas

Quando as narrativas se desenvolvem em busca de responder as questões suscitadas cotejando textos, investigando a própria prática e a de outros, o resultado estético é uma narrativa pedagógica de cunho reflexivo. Geralmente são longas, pois o autor geralmente rememora sua própria história de formação para dar a ver o que o motiva a escrever e para mostrar onde seus pés pisam para ver o que vê e dizer o que diz, escrever o que escreve. Sua consciência é o centro dessa narrativa que, não é incomum, tem tonalidades *autocentradas*. É como o autor vê o mundo e, de certa maneira, quer mostrar ao outro quem é e como atua como

professor, mesmo que, no percurso, ao ver-se como escritor da personagem que se torna perante o leitor que até então não tinha, estranha-se e descobre-se outro para si. Descobre-se num processo formativo-narrativo, de acontecimento de si na escrita e descobre que há outros modos dele ser visto pelos outros, inclusive para si. Há outros modos de ser para os outros e para si.

Ambos os tipos de narrativas (narrativas pedagógicas e pipocas pedagógicas) são adjetivados “pedagógicas” porque são concebidos no campo da Educação e servem de materialidade em pesquisas narrativas e/ou de formação. Desenvolvemos em nosso grupo muitas maneiras de produzir narrativas que sirvam de materialidade (textual) para as pesquisas³ sem terem nascido com esse fim. Mas isso aconteceu exclusivamente porque reconhecemos e explicitamos nas orientações das pesquisas seu *status* de gênero primário, no discurso oral entre educadores, e percebemos em seus elementos verbais sua potência, transgrediente ao gênero do cotidiano escolar, a qual foi estimulada a se tornar escrita.

Como um mundo com três polos magnéticos, *eu-para-os-outros* se evidencia quando nos tornamos leitores de nossas próprias narrativas; *o-outro-para-mim*, quando vemos nosso estudante em relação conosco; *o-eu-para-mim*, concretamente incluída tintura teórica de perspectivas com as quais tendemos a nos identificar ou delas nos diferenciar. Assim separados, os polos são abstrações de um fenômeno único e singular, para que o ato de se posicionar axiologicamente possa ser baseado em parâmetros

³ Pode-se obter maiores referências em Serodio e Prado (2017).

teóricos como se fossem a única medida correta para o mundo, pacificando a alma do autor.

Encontrar modos de dizer o que não pode a língua positivista, identitária, individualista, fragmentada por categorias essencialmente não fragmentáveis como tempo, espaço, gênero, emoções, para dizer das relações entre as pessoas e o conhecimento, eis nosso desejo.

Nas “pipocas”, somos mobilizados pelo modo como nos vemos com os olhos de nossos estudantes! Sua dívida para nós. E são olhos muito menos indiferentes, muito mais críticos e exigentes em sua responsividade, que um olhar teórico/objetivo totalizante da ciência e de nossa postura no mundo.

Mas o *eu-para-mim* que se arrisca a saltar no vazio concreto do *outro-para-mim* – este é o convite das metodologias narrativas de pesquisa em educação em Prado e Serodio (2015) – é o *eu-para-outro* como uma exigência responsável e responsiva do *eu* a *cada um* dos muitos *outros* que encontramos no cotidiano escolar, por vezes de forma violenta e arrebatadora mesmo quando se mostra singela e ingênua. É por querer ser para o outro alguém que cumpra seu papel de educador de maneira a conscientizá-lo daquilo que ele próprio acredita como sendo vital para o mundo de cada um com cada outro, que consegue um equilíbrio, digamos, narrativo.

Retomando a conversa com Walter Benjamin, nas narrativas pedagógicas, o autor pode não ser camponês e contar as histórias ligadas à tradição, mas vai lidar com as rotinas do cotidiano escolar; pode não ser marinheiro, não ter vivido entre culturas estrangeiras, e mesmo assim, viver numa diversidade cultural infinita em cada

dia letivo e nas noites insones pelo sofrimento que, sabe, vivem, tantos, outros...

Ao recuperar a capacidade de narrar, acreditamos que conseguimos, nós, professores e profissionais da educação, criar uma possibilidade de formar mais e mais narradores e nos tornarmos *eu-para-mim* vendo o *outro-para-mim* com mais emoção e desejo de sermos *eu-para-o-outro*, responsáveis pela arte e pela vida nesse mundo de cada um de nós.

Referências

BAKHTIN, M. M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Para uma filosofia do ato responsável. Trad. V. Miotello e C.A. Faraco. São Carlos: João & Pedro Editores, 2010.

_____. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-192.

_____. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016. Organização, tradução, posfácio e notas: Paulo Bezerra.

BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CAMPOS, C. M.; PRADO, G. V. P. **Pipocas Pedagógicas I; II; III: narrativas outras da escola**. São Carlos, Editora Pedro & João, 2013; 2014; 2015.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FRANÇA, C.S. **O canto da Odisseia e as narrativas docentes: dois mundos que dialogam na produção de conhecimento histórico-educacional**. Campinas, 2015, 346f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

GALZERANI, M. C. B. Contar a aula, reencantar a escola, (re)inventar a escola, (re)inventar a imagem de produção e saberes docentes. In CAMPOS, C. M.; PRADO, G. V. P. **Pipocas Pedagógicas I: narrativas outras da escola**. São Carlos, Editora Pedro & João, 2013, p.83-94.

GERALDI, C. M. G.; FIORENTINI, D.; PEREIRA, E. M. A. **Cartografias do trabalho docente: professor(a) pesquisador(a)**. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

_____. O cronista e o compromisso de registro. In CAMPOS, C. M.; PRADO, G. V. P. **Pipocas pedagógicas II: narrativas outras na escola**. São Carlos: Pedro& João, 2014, p.90-94.

LARROSA, J. B. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr, 2002, nº19, p. 20-28.

MEDVIÉDEV, P. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, [1928] 2012.

PONZIO, A. **Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione**. Perugia: Edizione Guerra. 2ª edição revisada, 2007.

_____. É o diálogo que faz a história. SERODIO, L. A. et al (Org.) **Narrativas corpos e risos anunciando uma ciência outra**. São Carlos: Pedro & João, 2018.

PONZIO, L. **Visões de texto**. São Carlos: Pedro & João, 2017.

PRADO, G. V. T. Narrativas Pedagógicas: indícios de conhecimento docente e desenvolvimento pessoal e profissional. In: **Interfaces da Educ.**, Paranaíba, v.4, n.10, p.149-165, 2013. ISSN2177-7691.

_____. et al. (Org.). **Pipocas Pedagógicas IV: narrativas outras da escola**. São Carlos, Editora Pedro & João, 2017.

_____. al. (Org.) **Metodologia narrativa de pesquisa em educação: uma perspectiva bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

_____. **Da busca de ser professor – Encontros e desencontros**. Campinas, 1992, 100f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

_____.; SOLIGO, R. A. Orgs. **Porque escrever é fazer história: revelações, subversões, superações**. Campinas: Graf. FE, 2005.

SERODIO, L. A.; PRADO, G. V. T. Escrita-evento na radicalidade da pesquisa narrativa. In **Educação em revista**, 2017, vol.33.

SOBRAL, A. A transiência não é ortodoxa, mas incorpora a ortociência. In. SERODIO, L. A. et al (Org.) **Narrativas corpos e risos anunciando uma ciência outra**. São Carlos: Pedro & João, 2018.

VOLÓCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico da

ciência da linguagem. Trad., notas e glossário de S. Grillo e E. V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **A construção da enunciação e outros ensaios.** Do círculo de Bakhtin. Organização de J.W. Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

Biografia no romance, romance na biografia

Tatiana Fadel¹

João Wanderley Geraldi²

Poetas e romancistas são sempre criadores e testemunhas ao mesmo tempo. Como acontece sempre em história, quando se busca atingir as verdades da alma e do coração, os documentos tornam-se mudos. Nesse domínio, é ainda a literatura que fornece as melhores hipóteses; mas não passam de hipóteses.

M. PASTOUREAU

Introdução

As reflexões aqui desenvolvidas circunscrevem um campo muito específico do humano: sua capacidade do que chamaremos aqui de “contar”. Usamos a mesma expressão ora para referir a atividade narrativa, ora para referir a atividade matemática de “contar coisas, objetos, pessoas, etc”. Enquanto este contar ignora o que conta, pois sua preocupação é com a quantidade do que conta, o sentido narrativo é seu contraponto, quase o inverso: conta-se o narrável, o inusitado, o extraordinário, o fantástico e, muito raramente, se relata a rotina diária que não tenha tido seu sobressalto por um acontecimento.

¹ Mestranda do programa de pós-graduação em Educação da Unicamp. Professora do ensino médio.

² Professor Titular aposentado da Unicamp.

Narrar uma rotina, o que se faz todos os dias, somente faz sentido quando se quer diagnosticar, na sequência das ações, algo que possa ter efeitos colaterais, para além do previsível. Fora disso, a narrativa tem como foco o que não é rotineiro.

Certamente há interesses em recuperar rotinas quando se quer dizer algo sobre a vida cotidiana das pessoas. Mas para chegar a estas rotinas, particularmente quando se trata de recuperar a vida privada e cotidiana do passado, na maioria das vezes o historiador se beneficia muito mais das narrativas sobre o que não é rotineiro, sobre o que foge ao dia-a-dia, pois a rotina não entra sequer nas crônicas reais. Pastoureau (1989), por exemplo, recorre à literatura para recuperar a história da vida privada no período de apogeu da Idade Média, nos Séculos XII e XIII em que a Europa conheceu um desenvolvimento acentuado:

... dentre os diversos tipos de documentos a que recorremos – alguns dos quais, como os selos e o brasões, frequentemente negligenciados pelos historiadores – um lugar privilegiado coube à literatura cortês, e mais especialmente à arturiana, às obras de Chrétien de Troyes e seus continuadores. Por que esse privilégio? Porque esta literatura, longe de ser simplesmente recreativa, é uma literatura militante que procura impor sua visão do mundo e da sociedade. Porque, dos meios que representa, ela oferece uma imagem ao mesmo tempo fiel e falaciosa, passadista e visionária e que, ao fazê-lo, pode proporcionar ao historiador ensinamentos mais ricos e matizados do que um documento jurídico ou arqueológico, feio e imparcial (PASTOUREAU, 1989 p. 11-12).

Os modos de contar e sobre o que se conta são extremamente variados. Aceitando o ponto de partida que nos dá Mikhail Bakhtin de que

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003, p.62).

É preciso considerar dois aspectos: de um lado os campos das atividades humanas onde se geram os gêneros discursivos e de outro lado a atividade linguística que praticamos utilizando os diferentes gêneros porque situados em diferentes esferas da comunicação social [como diz Bakhtin]. Estamos fazendo aqui uma distinção: é nos campos da comunicação social que se geram os diferentes gêneros do discurso, dentro dos quais se conformam outras atividades humanas que podem ser mais reduzidas contar (em ambos sentidos antes apontados), descrever, explicar (ou justificar), argumentar, pedir, perguntar, ordenar etc.

Assim, se são infinitas as possibilidades das atividades humanas, estas devem ser consideradas em seus dois aspectos: aquele da atividade em si e aquele do campo institucional ou esfera de comunicação onde esta se realiza. Ao tratar os “gêneros do discurso” levando em conta as atividades humanas, Bakhtin retoma o sentido etimológico da palavra gênero (genus, gerar) e ao mesmo tempo foge da noção de ato individual (ainda

que em relação a seu ouvinte, como faz a teoria dos atos de fala de filósofos da linguagem ordinária, nomeadamente Austin e Searle) ao elaborar o conceito de “campos da comunicação social” onde se constitui, em cada um deles, um repertório de diferentes gêneros. Assim, há diferentes formas para uma atividade específica, por exemplo, de “pedir”: na vida cotidiana, no dia a dia, um pedido não implica as mesmas formas rituais de uma petição na esfera da comunicação jurídica. Nesta, uma petição inicial, por exemplo, deve ser fundamentada nos fatos e na lei. Quando “pedimos” numa conversa informal, podemos dizer por que pedimos, mas não precisamos fundamentar nosso pedido. Ele será ou não aceito pelo parceiro, dependendo fundamentalmente da possibilidade deste de atender ao que se pede. A uma “petição inicial” no mundo jurídico, necessariamente aquele a quem o pedido é endereçado deverá se manifestar, não segundo sua capacidade de realizar um ato, mas segundo o que determina a legislação. Um requerimento a uma autoridade qualquer, por seu turno, contém um pedido, mas a decisão sobre a concessão ou não do que se requer fica a cargo da análise da autoridade requerida.

Consideremos, ainda que de forma sucinta, outra atividade humana, aquela de “contar” que se conforma a diferentes gêneros discursivos segundo o campo da comunicação social em que se dá esta atividade. Este “contar” recebe, pois, inúmeros “nomes”: é um *relato* na vida cotidiana; é um *relatório* em situações formais de verificação ou experimento; é um *depoimento* quando o que se conta quer remeter a fatos e acontecimentos do passado de que o falante tenha participado; é um *testemunho*

quando o que se diz sobre o que aconteceu e de que se participou ou de que se tem notícia é feito diante de uma autoridade na esfera jurídica; é uma *notícia* quando se conta algo na esfera jornalística; é uma *reportagem* quando além de contar o que se testemunhou ou de que se teve notícia, o “contador” analisa o fato ou acontecimento que reporta, ligando-o a outros fatos e acontecimentos. Estes exemplos não esgotam a lista em que a mesma atividade de base – o contar – se exerce em diferentes campos sociais, e em cada uma delas os modos de contar obedecem a configurações e estilos diversificados.

Acontece que o homem não só conta o que viu, o que ouviu, o que viveu, segundo como compreendeu o que viu, o que ouviu, o que viveu e segundo seu interesse em que o visto, o ouvido e o vivido sejam compreendidos pelos outros... O homem é um ser de imaginação, capaz de inventar o que não houve. Entramos para o terreno de outro campo da comunicação social, que chamamos hoje de literatura. Nem sempre os campos tiveram limites nítidos: Camões fez uma história do povo lusitano e seus feitos. Ainda que use a mitologia, ainda que saiba que não é “verdade” o que diz, este modo de dizer “literário” não retira de sua obra “a verdade histórica” do que quer narrar. Muito do que percebemos hoje como literatura, no passado foi “História”; muito do que percebemos como poesia, no passado foi “oração” (por exemplo, os cantos védicos). O que para nós é hoje obviamente invenção [quando não invencionice], no passado foi lido como “verdade” sobre um mundo desconhecido, como é o caso dos múltiplos “bestiários” a que ainda

hoje podemos ter acesso. Lendas, *exempla* [de que traremos um curto exemplo mais tarde], narrativas míticas, causos [de assombração, por exemplo], piadas e chistes, gêneros que hoje situamos neste campo da criação, da imaginação ou da ficção, alguns deles foram tomados como verdades ao tempo de suas emergências. Seguramente, muito do que hoje escrevemos como “verdade” será compreendido no futuro como mera imaginação desinformada.

Temos, agora, outra distinção necessária para acrescentarmos ao campo em que queremos circunscrever nossas reflexões, e que podemos dicotomizar [e portanto cometer um ato obviamente falso, já que nada é preto e branco] nos termos “mundo das referências objetivas” e “mundo das construções do imaginário”.

Por enquanto, fiquemos com estes diferentes níveis de aproximação ao “contar”: cada vez que se conta, esta ação se dá no interior de um “campo da comunicação social” e por isso há constrictões genéricas a considerar – de conteúdo, de estilo e de construção composicional. Cada vez que se conta, há que considerar os entrecruzamentos entre o percebido como real e o imaginário que lhe é inerente.

Não nos interessa aqui discutir “versões” quando se está no que costumeiramente chamamos aqui de “mundo das referências objetivas”. Interessa-nos, no entanto, constatar como no “mundo das construções do imaginário” aparecem claramente referentes que remetem ao mundo objetivo. Não aqueles a que a discussão da “verossimilhança” remete: do ambiente em que o nar-

rado ficcionalmente aconteceu; à pressuposição “contratada” de que os seres que circulam no mundo ficcional de fato aí existem, etc. Sabemos o quanto do que reconhecemos como da “realidade” aparece até mesmo na descrição de personagens ou de suas ações. Tomemos apenas um parágrafo de um romance de cavalaria [trata-se da descrição do torneio medieval de Tenebroc (Edimburgo), ordenado pelo Rei Artur, em comemoração ao casamento de *Erec e Enide*, de Chrétien de Troyes, onde Erec se sai vencedor]:

Naquele dia, graças a suas vitórias, Erec é considerado o melhor combatente do torneio. Mas se mostrará ainda mais notável no dia seguinte, capturando e desmontando tantos cavaleiros que ninguém acreditaria, salvo se visse com os próprios olhos. As duas equipes reconhecem nele o vencedor, tamanha a destreza com que manejou a lança e o escudo. Sua fama é imensa. Só se fala dele; ninguém possui qualidades comparáveis: *tem o porte de Absalão; fala como Salomão; sua coragem é de um leão; por sua generosidade e cortesia, iguala-se a Alexandre.* (apud. PASTOUREAU, op. cit., p. 183, grifos nossos)

Note-se aqui que os termos de comparação saem todos de um mundo tido e havido como real, como verdadeiro. Estes liames entre a ficção e a realidade são uma constante em qualquer gênero no campo da literatura. Aqui, o que buscaremos serão marcas da presença do biográfico na narração ficcional; e do ficcional na vida (biografia) dos sujeitos leitores do mundo imaginário da literatura. Obviamente, o que faremos aqui é trazer exemplos. Eles nos servirão, mais tarde, para defender o ponto de vista de que os

estudos dos “gêneros do discurso” ganhariam muito se considerassem a noção de “gênes” em que se baseou Mikhail Bakhtin (e por isso somente falou em gêneros primários e secundários) e a noção de “atividade humana” que se reveste de diferentes formas [gêneros], sem perder, nas diferentes fórmulas a que se conforma, sua essência de origem, que está no que o autor chamou de “gêneros primários”.

As narrativas contando a vida

Começamos com uma distinção. Benjamin estabelece uma distinção: enquanto todo narrador se alimenta da experiência, sua ou de outrem, o romancista trabalharia isoladamente, e sua história – o enredo – não provém da tradição ou da experiência, mas da imaginação e sua elaboração. Mas o autor salienta: “*escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites*” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Para a distinção que traça, o autor considera três aspectos que nos parecem essenciais: 1. enquanto a narrativa alimenta-se da experiência vivida, é do campo da oralidade e todo narrador tem suas raízes no povo, o romance “nem procede da tradição oral nem a alimenta”; 2. a produção do romance é um ato solitário, o autor fecha-se sem auditório a sua frente e escreve; a leitura, por seu turno, será também solitária; a narrativa é “performática”, o narrador está diante de seus ouvintes, incorpora-os ao que narra: “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é

solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor.” (BENJAMIN, 1994, p. 213); 3. “*o sentido da vida*” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição da vida. Num caso, “*o sentido da vida*”, e no outro, “*a moral da história*” – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance a narrativa”, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma” (BENJAMIN, 1994, p. 212).

Sabemos, no entanto, que o ato aparentemente solitário do romancista é povoado por um auditório social. E que o leitor o carrega também junto consigo no ato de leitura:

Para a estética, não há nada mais pernicioso que *subestimar* o papel ativo e independente do ouvinte/leitor. Existe uma opinião, muito difundida, no sentido de considerar o ouvinte em pé de igualdade com o autor, posto que a posição de um ouvinte competente deve ser uma simples reprodução da posição do autor. Na realidade, as coisas não são assim. Pode-se antes propor um postulado inverso: o ouvinte jamais é igual ao autor. Possui seu lugar próprio, *lugar insubstituível* no acontecimento da criação artística. Deve ocupar uma posição especial, *bilateral*, neste acontecimento: em relação ao autor e em relação ao herói, e esta posição determina o estilo da enunciação. [...] Este ouvinte é, da mesma maneira que o autor e o herói, um elemento interno necessário da obra, e está longe de coincidir com o chamado “público” que se encontra fora da obra e cujos requerimentos e gostos artísticos podem levar-se em conta deliberadamente (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 94 e 96).

E como todo romance inclui a vida social em que se ambienta a ação de suas personagens, embora sua vocação não seja a de explicitar os processos que fazem o social ser o que é, ele nos traz inúmeros indícios de como a vida pode ter sido ou como poderia ter sido.

Assim, um narrador tem a seus pés seus ouvintes. Conhece-os e os incorpora ao que narra. Por isso, no narrado se marcam não só o narrador, mas também seus ouvintes. Um romancista está distante de seus leitores. Reflete sobre o mundo imaginando outro no qual vivem suas “personas”: não se separa do mundo em que vive, mas lhe sobrepõe outro mundo imaginado. Assim, a literatura também acaba fornecendo ao historiador elementos para compreender a vida privada de uma época. Há quem diga que a literatura é a história secreta de um povo, de uma época. Pode ser, mas não há literatura sem invenção. Se voltarmos a Benjamin, podemos recuperar sua tricotomia: “O cronista é o narrador da história. [...] O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo. [...] No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado.” (BENJAMIN, 1994. p. 209).

Eis-nos diante do cronista, do historiador, do narrador e do romancista. E todos eles, em seus respectivos campos, *contam* histórias. Certamente o cronista, que se quer um “relator” dos fatos está intimamente vinculado ao narrador. O historiador, com suas explicações sobre o sentido dos episódios com que lida, e o romancista com sua palavra de ordem, “o sentido da vida”, aproximam-

se em suas distâncias, aquela que revela da vontade de verdade do primeiro, numa atividade cognitiva, e aquela da consciência de que está inventando, numa atividade estética.

A narrativa apresenta a suposta “verdade” do acontecido segundo a visão do narrador. Oferece o máximo de elementos de persuasão ao ouvinte. E seu propósito é transmitir o que aconteceu, ou melhor, o que lhe aconteceu [mesmo quando narra experiência de outros, o que lhe contaram e como lhe contaram torna-se para ele experiência, a experiência da escuta aparecerá no que narra]. Bons exemplos deste narrador contemporâneo, um pouco cronista e um pouco inventor, podem ser encontrados nas narrativas de si, das experiências vividas ou nas crônicas sobre acontecimentos na escola. Tome-mos um exemplo dentre estas últimas.

A descoberta da leitura

Sexta-feira foi o dia trevas. Seis h/a seguidas na sala³, às crianças só ouvindo o barulho do pátio, aula de outras turmas, elas iniciam a semana com Educação Física e terminam com aulas na sala.

Então, abusei das brincadeiras, leituras e jogos. Com diferentes turmas de diferentes maneiras. Ninguém merece tanta aula.

Tenho 04 alunos que vieram do Infantil, direto para o 2º. ano. Pura infância, totalmente engraçados e deliciosos.

Um é pequeno demais, perdido, perde tudo, se perde para ir ao banheiro, nunca sabe onde está a fila na entrada, e coisas mil.

³h/a deve ser lido como “hora-aula”

Ontem após observá-lo tentando se encaixar em um grupo e só levando fora, joga areia no chão, derruba os blocos, vira tudo no jogo da memória. Resolvo sentar com ele num cantinho para tentarmos ler um pouco o livro “A Vaca vai a Vila”, com sílabas simples e letras enormes. Ele sabe de cor e saltado todo o alfabeto.

Primeira fala quando finalmente se senta é:

- *Eu não sei ler!*

- *Sabe sim!* Respondi. - *Tem mil jeitos de ler.* Sentou-se e ficamos os dois olhando um para o outro um tempão, e ele pergunta:

- *A Sofia Loren e o Gabriel Byrne tão lendo?* – apontando os dois companheiros no fundo da sala, compenetrados em seus livros. Fiz que sim com a cabeça e abri o livro.

Após uma primeira olhada nas figuras ele ri um pouco e volta a afirmar, eu não sei ler.

- *Vamos ler as imagens, vem aqui do meu lado.*

No meio da “leitura”, outra pergunta:

- *Prô, V com I da VI?* Balancei a cabeça afirmativamente.

Ficou em pé, olhou os dois amigos no fundo da sala e perguntou novamente:

- *Eles tão lendo?*

- *Sim, tão lendo e você vai ler aqui comigo. Senta aqui.*

Devagar junta aqui, junta ali, conseguiu ler uma página inteira. Ficou tão feliz que falou:

- *Vou lá no fundo ler com a Sofia Loren e o Gabriel Byrne.* – Não esperou resposta, levantou, pegou o livro da minha mão e foi-se.

Voltou cinco minutos depois, totalmente frustrado. Não tinha conseguido ler nenhuma palavra.

Pensei na impossibilidade mesmo. No fundo tinha jogos, brincadeiras, conversas e ele é uma antena parabólica. Não conseguiu se concentrar. Abracei ele e falei:

- *Ah, é claro que não. Lá no fundo vocês tão lendo para suas cabeças, é ruim ler para nossa cabeça. Ela nunca escuta e parece que a gente*

não sabe ler. Senta aqui de novo leia para a minha cabeça que você vai conseguir. Ela vai prestar atenção em tudo. Todo animado ele se sentou de novo e voltamos ao começo. (Campos, Cristina Maria, 2017, p. 45-48).

Note-se aqui que no registro de uma ocorrência em sala de aula ao mesmo tempo em que revela o acontecimento, a cronista também reflete sobre o processo de ensinar e aprender em que estão envolvidos ela e seu personagem. Numa crônica não se perde a fidedignidade porque reflexões do autor se misturam ao que se narra. Certamente a escuta/leitura de crônicas como estas não são conduzidas pelo “interesse em conservar o que foi narrado”, como ocorre nas narrativas tradicionais, em que o ouvinte se tornará adiante o narrador que, como todos os outros, gosta “de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Mas também na crônica há as reminiscências às circunstâncias do fato (uma sexta-feira “trevas”). E, sobretudo, neste exemplo, a experiência que fornece o tema, o estilo e a composição obedecem regras próximas àquelas da narrativa oral. As narrativas assim construídas são fonte de construção de conhecimentos sobre a realidade escolar e sobre como ela é vivida. A valorização social destas narrativas advém do fato de que elas permitem extrair lições, princípios que podem orientar o fazer pedagógico.

Estes são saberes elaborados no cotidiano, carregados de sensibilidades, de emoções, de comoções. E por

isso sempre serão transgressivos: vão além e estão aquém. Vão além porque incluem mais do que elaborações abstratas, carregam carne nos esqueletos das explicações; estão aquém porque suas generalizações são locais, ambientadas, e não carregam a pretensão de uma verdade universal que, aliás, somente existe na imaginação explicativa da ciência moderna.

São saberes feitos de experiência. E a experiência é intransferível, porque é sempre algo que nos acontece, que nos toca, que nos co-move e por isso mesmo é da ordem do singular:

[...] a experiência não pode fundamentar nenhuma técnica, nenhuma prática, nenhuma metodologia; a experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida treme, ou se quebra, ou desfalece; e em que a experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta. (LARROSA, 2014, p. 13)

A singularidade da experiência, como todo o singular, não se deixa reduzir ao idêntico: este é a repetição do mesmo e a expulsão da alteridade. O idêntico ambiciona a autenticidade própria que pode ser comparada aos restantes, e se há comparação possível, então há identificações e pela comparação retorna o idêntico no que se apresenta como autêntico. A singularidade não é comparável. É avessa a qualquer aproveitamento “econômico”: não gera técnicas, práticas, metodologias. Não lhe interessa a autenticidade, ela é sua própria verdade validada localmente.

Conservada, no entanto, na “carne” de cada um, a experiência encontra uma só forma de sobrevivida: a narrativa. Fazer a experiência “cantar” é novamente uma experiência e sucessivamente vamos acumulando experiências, os fundamentos da vida. Conta-se o que nos tocou, o que nos moveu. Ouvir ou ler uma narrativa é predispor-se à escuta do singular, do irrepetível. Mas é dele que é possível extrair lições.

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Certamente os tempos do neoliberalismo atual se esforçam para a expulsão do Outro, entronizam o Idêntico que se camufla como “autêntico” a si mesmo, comparável a outros tantos idênticos, deixando à singularidade o espaço de resistência que aparece publicamente como violência que responde ao “poder violento do global que varre todas as singularidades que não se submetem a qualquer troca”. O ataque às Torres Gêmeas é, simbolicamente, um ataque ao idêntico: uma torre frente à outra, espelhando-se, revela o sistema global de imposição do idêntico (HAN, 2018, p. 20).

Fugindo a esta lógica, a vida, carregada das transgressões às coerções, abre outros caminhos, escapa ao panótico disciplinar e ao apótico que impõe uma “ótica exclusiva”; esta “identifica como indesejadas e exclui enquanto tais as pessoas inimigas do sistema ou não aptas nos seus termos” (HAN, 2018, p. 21). Narrar tem, hoje, uma característica de resistência, pois

...torna-se necessário considerar de novo a vida a partir do outro, da relação com o outro, concedendo ao outro uma prioridade ética e, mais ainda, aprendendo de novo a linguagem da responsabilidade, escutando e respondendo ao outro. Para Levinas, a linguagem como “dizer” (dizer) não é senão “a responsabilidade de cada um para com o outro”. (HAN, 2018, p. 85)

Consideremos agora um exemplo totalmente distinto, extraído da hagiografia tradicional, mas narrada de forma didática e destinada ao uso em sermões. Tomemos um dentre os *exempla* oferecido aos pregadores como episódios edificantes a serem usados nos sermões para melhor compreensão dos ouvintes. Jacomo de Varazze organizou um repertório destes episódios, e cremos que os “*exempla*”, gênero que praticamente desapareceu no mundo contemporâneo, seriam o melhor lugar para explorar esta ambiguidade entre o ocorrido (como na crônica anterior) e o “inventado” na narrativa mas que deve passar ao ouvinte como verdade concreta.

58. São Marcelino⁴

Marcelino governou a Igreja romana nove anos e quatro meses⁵. Foi preso por ordem de Diocleciano e Maximiano e levado para sacrificar aos ídolos. Não queria fazê-lo, e como devia por isso ser submetido a diversos suplícios, ficou com medo e dedicou dois grãos de incenso ao sacrifício. Isso causou grande alegria aos infiéis e imensa tristeza aos fiéis.

Mas então os membros sadios superaram com seu vigor a cabeça debilitada e desdenharam as ameaças dos príncipes. De fato, os fiéis dirigiram graves reprimendas ao sumo pontífice, que convocou um concílio e submeteu-se ao julgamento dos bispos. Estes disseram: “O sumo pontífice não pode ser julgado por ninguém, é você mesmo que deve considerar sua causa e julgá-la judiciosamente”.

⁴ Mantivemos aqui a numeração dos episódios. Legenda Áurea é um repositório de episódios edificantes, destinadas a auxiliarem os pregadores a prepararem seus sermões, escritas num gênero que então se chama *exemplum*... Legenda, em latim, quer dizer “aquilo que deve ser lido”. Discute-se a data de publicação do livro. O mais certo é que estaria entre 1253 e 1270. Jacomo (Giacomo) muito antes disso já cedia a seus colegas de hábito – os dominicanos – ou a frades pregadores o material para seus sermões. Esta coletânea não é mera complicação da hagiografia precedente: Jacomo reescreveu as histórias para torná-las compreensíveis e agradáveis aos leigos.

⁵ Segundo o *Dicionário Enciclopédico dos Papas*, teria governado a Igreja entre 296-304, período da feroz perseguição aos cristãos promovida por Diocleciano. O dicionário registra a história da apostasia de que foi acusado pelos donatistas (Petiliano, bispo de Constantina), mas apenas um século depois. Esta história parece muito controversa. Sto. Agostinho defendeu Marcelino: “Ele chama Marcelino de traidor, celerado, sacrílego: eu o declaro inocente. Nem é necessário que eu me canse a provar-lhe a inocência, visto que o próprio Petiliano não se preocupa em provar-lhe a acusação” (Contra litt. Petil II, 92).

Ele arrependeu-se, chorou muito e depôs a si mesmo do cargo, mas toda a multidão o reelegu.

Ao saberem disso, os césaes prenderam-no uma segunda vez e como ele não queria de modo algum fazer sacrifícios aos deuses, mandaram decapitá-lo. Com o furor hostil reaceso, no mês seguinte foram mortos 17 mil cristãos. Antes de ser decapitado, Marcelino declarou-se indigno de receber sepultura cristã e excomungou previamente todos aqueles que o fizessem. Assim, seu corpo ficou 35 dias insepulto.

Passado esse tempo, o bem-aventurado apóstolo Pedro apareceu a Marcelo, sucessor daquele, e disse: “Irmão Marcelo, por que você não me sepulta?”. E ele: “O senhor já não está sepultado?”. O apóstolo: “Considero-me insepulto enquanto vir Marcelino insepulto”. Marcelo retrucou: “Mas, senhor, não sabe que ele anatematizou todos os que o sepultassem?”. Pedro respondeu: “E você não sabe que está escrito ‘Quem se humilha será exaltado’? (Lucas, 14.II). É isso que deveria ser respeitado. Vá rapidamente sepultá-lo a meus pés”. Tal ordem foi imediatamente cumprida (Jacomio de Varazze, **Legenda Áurea**, p. 378-379).

Para além da crença que torna real o que poderíamos ler como “maravilhoso” ou “fantástico” – e que estarão presentes nos casos de assombração e nos romances de cavalaria ou de capa e espada – é interessante notar que a narrativa, ainda que tenha sua completude, prevê sua incorporação num discurso mais longo, o sermão, em que “sentidos” serão extraídos do fato narrado. Se no mundo secular, o ouvinte extrai conselhos do narrado, aqui o pregador argumenta a favor de um princípio ou de uma virtude que deverá ser devidamente explicitado,

aparecendo o episódio como argumento que lhe dá sustentação.

Biografia no romance

Tomando a relação autor-personagem como elemento fundamental para a compreensão da atividade estética, Mikhail Bakhtin acabou por enfrentar a questão da biografia e da autobiografia e também do autorretrato na pintura, já que para ele é impossível uma obra artística sem que duas (ou mais) consciências estejam envolvidas: aquela do autor (que não se confunde com o homem que escreve) e aquela da(s) personagem(ns). Assim, dirá que

A primeira tarefa do artista que trabalha o autorretrato consiste em *depurar a expressão do rosto refletido*, o que só é possível com o artista ocupando posição firme fora de si mesmo, encontrando um autor investido de autoridade e princípio, um autor-artista como tal, que vence o artista-homem. (BAKHTIN, 2003:31).

[...] Entendo por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida. [...] A coincidência pessoal “na vida” da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico. [...] No que concerne aos chamados elementos autobiográficos na obra, eles podem variar muito, podem ter caráter confessional, caráter de informe prático puramente objetivo sobre o ato (o ato cognitivo do pensamento, o ato político, prático, etc.), ou, por último, caráter de lírica; eles só po-

dem nos interessar onde tem precisamente caráter biográfico, ou seja, realizam o valor biográfico (BAKHTIN, 2003, p. 139).

Obviamente há diferença entre a objetivação da vida, sua ou de outrem, para enunciá-la esteticamente e uma (auto)biografia com interesse puramente informativo ou científico. Assim, o que temos chamado de “nova de formação”, denominação que joga com o sentido do “romance de formação”, não é elaborada com pretensões artísticas, e seu estilo é muito mais informativo do que literário.

Há, no entanto, pistas deixadas pelos autores de romances que remetem a sua biografia, sem que haja qualquer pretensão de realizar o “valor biográfico”. Vamos usar aqui dois exemplos deste tipo de presença da biografia no romance.

O primeiro deles é o romance *Os moedeiros falsos*. Este seria o romance de rompimento de André Gide com o simbolismo, cujas posições são trazidas para dentro do texto, no jogo entre narrativa e meta-narrativa que o compõe, nesta montagem original de narrativas paralelas que são entrelaçadas pela personagem Edouard, explicitamente assumido como o “autor” do romance e seu narrador. A história elaborada é extremamente complexa, com seu fio aparentemente suspenso para a inclusão dos “diários de Edouard”, em que aparece a reflexão tanto sobre o que acontece na narrativa quanto sobre as “personas” envolvidas, e também toda a reflexão a propósito do romance e do escrever romances, onde o autor

do diário dialoga com as concepções literárias de diferentes épocas da História, que aparecem ora por referência a personagens, ora a seus autores⁶.

Há uma história, um enredo construído, um mundo ficcional por onde circulam personas, onde existem instituições, onde as coisas ‘acontecem’; mas o desenrolar da narrativa frequentemente suspenso, faz aparecer o seu “escritor-narrador” que confessadamente diz deixar as coisas fluírem, num romance sem plano prévio, sem fim definido antecipadamente. Ou seja, um “escritor” que não é um marionetista puxando fios para ter um enredo ‘comportado’. Neste jogo, o “diário” aparecerá como a narrativa de episódios biográficos, e esta biografia inclui o convívio com as personagens que cria no próprio livro, as reflexões sobre o fazer artístico, os contrapontos e controvérsias (no romance, o outro é representado pelo núcleo em torno do Conde Robert de Passavant, escritor e autor de *A Barra Fixa*, e já neste título atribuído, é evidente o contraponto com a posição defendida por Edouard, de modo que este tem em Robert seu êmulo, e com ele compartilha a homossexualidade.

Os livros que escrevi até agora me parecem comparáveis àqueles laguinhos dos jardins públicos, de contornos precisos, perfeitos talvez, mas nos quais a água cativa é inanimada. Agora, quero deixá-la escoar-se livremente, ora rápida, ora lenta, por meandros que me recuso a prever.

⁶ Na edição que manuseio, a tradução Celina Portocarrero, em notas de rodapé, faz as indicações que permitiriam ao leitor ir busca das obras que são referidas.

X ...sustenta que o bom romancista deve, antes de começar seu livro, saber como esse livro terminará. Quanto a mim, que deixo o meu seguir ao acaso, considero que a vida nunca nos propõe nada que, tanto quanto um final, não possa ser considerado como um novo ponto de partida.

Cruzando algumas das informações que aparecem neste diário com a biografia de André Gide, particularmente a discussão entre as perspectivas simbolistas e aquelas que o autor passa a abraçar, vamos verificando que na metanarrativa há muito de biográfico como se poderá notar nas citações aqui transcritas.

A liberdade com que agem os “atores”, o entrecruzamento de suas vidas no mundo do romance, suas falas próprias, tudo me fez recordar a análise bakhtiniana do romance polifônico de Dostoiévski. Certamente Gide, com este romance “sem plano prévio” ao menos do ponto de vista do que defende explicitamente na voz de Edouard, configura outro tipo de romance com características polifônicas no sentido que lhe dá Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski.

No enredo todo, que obviamente enreda o leitor, as ações adquirem outros sentidos em função das reflexões que vão acontecendo ao longo do desenrolar dos fatos. Estas exercem aqui o papel de metanarrativa: nele se discute a narrativa e a forma de narrar! É deste Diário que retiro algumas passagens, não só pelos temas, mas também pela forma de dizer que merecem registro.

Chega o dia em que o eu verdadeiro reaparece, de cujas roupas emprestadas o tempo lentamente despe... (p. 63).

[...] Nunca sou senão aquilo que acredito ser – e isso varia sem cessar, de modo que, frequentemente, se eu não estivesse aqui para aproximá-los, meu ser da manhã não reconheceria o da tarde. (p.63)

Despojar o romance de todos os elementos que não pertençam especificamente ao romance. Assim como a fotografia, recentemente, livrou a pintura da preocupação com certas exatidões, o fonógrafo certamente desembaraçará amanhã o romance de seus diálogos narrativos, dos quais o realista frequentemente se vangloria. Os acontecimentos exteriores, os acidentes, os traumatismos pertencem ao cinema; é preciso que o romance lhes ceda. Mesmo a descrição dos personagens não me parece pertencer convenientemente ao gênero. Sim, realmente, não me parece que o romance **puro** (e em arte, como em tudo, só a pureza me interessa) deva se ocupar dela. Não mais do que o drama. E que não me venham dizer que o dramaturgo não descreve seus personagens porque o espectador é levado a vê-los representados vivos no palco, pois quantas vezes não nos sentimos perturbados, no teatro, pelo ator, e sofremos por este se parecer tão pouco com aquele do qual, sem ele, tínhamos uma ideia tão clara. – O romancista, em geral, não dá suficiente crédito à imaginação do leitor. (p.66)

Nos diálogos dos acontecimentos narrativos, há passagens antológicas:

Se pudéssemos recobrar a intransigência da juventude, o que mais nos indignaria seria aquilo em que nos transformamos (p. 148).

[...] nos preocupamos tanto em parecer algo que acabamos por não mais saber quem somos [...] (p. 179).

Posso duvidar da realidade de tudo, mas não da realidade de minha dúvida. (p. 174)

Veja, a grande fraqueza da escola simbolista é de só ter trazido uma estética. Todas as grandes escolas trouxeram, com um novo estilo, uma nova ética, um novo caderno de encargos, novas tábuas, uma maneira nova de ver, de compreender o amor e de se comportar na vida. O simbolista, esse é bem simples: ele não se comportava diante da vida, não procurava compreendê-la, ele a negava, dava-lhe as costas. Era absurdo, não acha? Era gente sem apetite, e até mesmo sem gula. (p. 125)

A apresentação de Ubiratan Machado, na edição que manuseamos, aproxima partes do romance à biografia do autor. Dá-lhe também um certo “tom confessional”, particularmente por causa das relações amorosas homossexuais. Segundo o crítico, “Em 1927, [Gide] resolve, afinal, publicar *Se o Grão não morre...* Nesta autobiografia analítica demonstra de forma eloquente o sentido de sua permanente disponibilidade, a atração contraditória pelo puritanismo e o imoralismo, a exaltação do homossexualismo e a velha aspiração a um evangelismo sem dogmas”.

A técnica de composição de romances em que se cruzam narrativas é bastante comum. Mas em Gide, neste livro em particular, o que chama atenção é que o “texto externo” dialoga constantemente com o enredo da história que vem sendo contada.

Mia Couto a usa a técnica de dois textos compondo um só romance em *Terra sonâmbula*. Na obra de Mia Couto, as histórias correm paralelas. Na primeira história, somos apresentados a Muidinga e Tuahir, já caminhantes em estradas sem vida. Encontram um machimbombo (um ônibus) queimado, de que fazem alojamento

depois de enterrarem os corpos carbonizados e um corpo de homem que fugira. Junto a este encontraram uma mala contendo mantimentos e um conjunto de cadernos. Estes cadernos contarão a segunda história que assumirá de fato o primeiro plano da narrativa. É a leitura destes cadernos que dará vida a Muidinga e Tuahir, que num mundo parado pela guerra estão alojados sem terem para onde ir ou sem saberem para onde ir. Suas andanças limitam-se aos arredores do ônibus, andando sempre em círculos. Poucos são os episódios que dão movimento a este mundo de um velho e um menino: o encontro com Siqueleto, o velho magro e esfomeado, sobrevivente de uma aldeia saqueada pelos bandos em guerra e abandonada por seus habitantes, restando Siqueleto que se faz semente para que uma nova aldeia surja; o encontro com o fazedor de rios, que cava a terra para “fabricar um rio” que efetivamente vem a correr enquanto dura uma grande tempestade; o encontro com as idosas que em rito contra a praga dos gafanhotos foram surpreendidas por Muidinga, que presenciando suas danças atravessou um interdito e foi castigado com um “estupro” coletivo, antes mesmo de sua iniciação por “mãos sonhando mulheres”. Chega enfim um momento em que Tuahir concorda com Muidinga e afastam-se do ônibus-alojamento em busca do mar, passando um pântano em que picado por mosquitos, Tuahir adocece e vai morrer quando chegam ao mar, o corpo posto em uma canoa de nome Taímo: aqui se encontram as histórias. O barco que fora a “locomotiva” de viagem de Kindzu servirá de esquife para Tuahir... e Muidinga se descobre Gaspar.

A segunda história, aquela contida nos Cadernos de Kindzu, são escritas como se fossem memórias deste: um registro de sua vida. Ao contrário de Muidinga que não se lembrava de seu passado, Kindzu conheceu família, pai Taímo e mamã (surpreendentemente não nominada, é sempre “minha mãe”), a aldeia com seus moradores, incluindo um comerciante indiano (SurendraValá) com quem Kindzu gastava tempo em conversas. Houve a independência e como sua mãe ganhara logo após um filho, o pai lhe deu o nome de Vinte e Cinco de Junho. Ficou chamado Junito, este que por ordem do pai é largado no galinheiro, coberto por vestido de penas tecido pela mãe. Junito passa a viver com as galinhas... até fugir e sumir na história restando como lembrança para Kindzu. Depois da morte do pai, este descobre a existência de guerreiros da justiça, os naparamas. Juntar-se a eles tornou-se o sonho de Kindzu e sai em barco para não deixar rastros e não ser seguido pelo pai, a quem deixava, com a viagem, de levar os alimentos da tradição. Kindzu viaja pelo mar, chega a Matimati, um povoado “despovoado” pela guerra mas repleto de deslocados famintos. O povoado é administrado por representante da “nova ordem”, por um “administrador” como o chamava a mulher. Kindzu não é bem recebido no povoado. Mas na praia fica sabendo que um navio com mantimentos havia naufragado. A narrativa do episódio é conduzida por um ex-assessor da “administração” numa linguagem burocrática. Segundo esta narrativa, neste contínuo desdobrar-se de narrativas que compõem os Cadernos de Kindzu, “... toda a tripulação desapareceu por intermédio de ondas gigantes e de duração interminável.

As autoridades imediatamente desencadearam uma ofensiva de averiguações político-ideológicas tendo apurado a presença do inimigo da classe”. Kindzu, saindo de Matimati, acaba também ele no navio naufragado e nele encontra Farida, a mulher que passa a amar e a quem promete encontrar seu filho Gaspar. Esta promessa faz que Kindzu retorne a Matimati iniciando sua busca. E nesta busca se dá a formação do homem Kindzu, que reencontra no povoado seu amigo, o indiano SurendraValá que junto com o ex-assessor estavam montando negócio de comércio, sempre muito lucrativo em tempos de guerras, com um estoque já amealhado com o desvio dos donativos chegados por navios anteriores. Chegam a inaugurar a loja, no antigo casarão de Romão Pinto, o pai adotivo de Farida e também pai de Gaspar! No convívio com os habitantes de Matimati, desenrolam-se inúmeras histórias que comporão a busca por Gaspar, passando pelas aventuras de Kindzu com a mulher do administrador, Carolinda. Guiado por Quintino, um bêbado de Matimati, Kindzu chega a um campo de deslocados, onde encontra a tia de Farida, Euzinha que lhe diz que Gaspar havia sido transferido para outro campo porque os meninos e jovens que os bandos encontravam eram obrigados a se “alistarem” e irem para a guerra... Desiste Kindzu de sua busca, volta a Matimati e lá toma um ônibus em retorno a sua aldeia. Nesta viagem, Kindzu já dado por falecido depois do incêndio do ônibus, vê Muidinga e o chama (talvez de outro mundo) de Gaspar... E as histórias se encontram.

Notemos a diferença entre os modos de relação entre os textos que compõem um só romance: em Mía Couto

somente a leitura da segunda história é um acontecimento interno à primeira história. Não há, como em Gide, entrecruzamentos e reflexões metanarrativas que compõem o “diário de Edouard” e em que se desvelam dados biográficos do autor do romance.

Consideremos apenas mais um exemplo, este sem que haja uma técnica de composição com dois textos num mesmo romance. Agora o que interessa é encontrar pistas da vida do autor na personagem. É o que acontece no romance *Vinte anos e um dia*, de Jorge Semprún. O pano de fundo deste romance é a guerra civil espanhola e o regime franquista. Uma ocorrência da guerra será representada, durante vinte anos, na fazenda dos Avedaño. Dele tomarão parte como atores os camponeses, representando os revoltados que no começo da guerra dirigiram-se à casa grande e sem que desejassem e sem saber nunca quem puxou o gatilho, matam o irmão mais novo dos Avedaño, Josemari, que acabara de chegar à fazenda depois de sua viagem de núpcias. A vigésima representação é o foco do romance. Ela seria a última. A ela compareceu também o comissário da polícia política franquista: ele desconfiava que o jovem Lorenzo, gêmeo de Isabel, filhos de Josemari assassinado vinte anos antes, estaria praticando “ações subversivas” e estaria envolvido nos acontecimentos de Madri da revolta estudantil.

O romance remete a três tempos distintos: aquele da guerra civil (1936, ano da morte de Josemari e da revolta dos campesinos da herdade); aquele do regime franquista em seu pleno vigor e da perseguição aos “vermelhos” (1956) e por fim, quase trinta anos depois, 1985, no encontro entre dois personagens essenciais da trama:

Leidson, o historiador norte-americano e Federico Sánchez, líder do partido comunista espanhol com atividade clandestina intensa na Espanha (não estava no exílio).

Cruza toda a história o segredo de quem é o Narrador que inúmeras vezes se dirige ao leitor, atando com ele laços de cumplicidade, isto é, o excedente de visão de que dispõe como narrador e que compartilha com o leitor, mas não com as personagens. Tomemos um exemplo quando o Narrador, este “desconhecido” se refere ao fato de não poder recuperar qual fora a conversa entre Josemari e Benedetto Croce:

Por esta altura, com efeito, não é possível, e com os elementos que temos à mão, suprir, com o recurso a algum artifício narrativo, aquela falta de atenção de Mercedes: temos de nos submeter ao funesto mas imperativo contexto da situação.

É que estamos a referir-nos às peripécias daquele dia napolitano a partir das lembranças de Mercedes, privilegiadas, sem dúvida, porque a sua memória é única, insubstituível, uma vez que José Maria morreu. Nestas circunstâncias, desaparecido ele, amnésica ela – pela culpável distração durante aquele almoço napolitano -, temos que renunciar ao conteúdo da discussão entre Avendaño e Croce, e deixar que mergulhe no esquecimento, por muito interessante que pudesse ser.

Somente depois de metade da narrativa, começa o leitor a desconfiar que o narrador é Federico Sánchez, o líder comunista. E no final do romance, desvela-se este como o narrador efetivo de toda a história que resolveu escrever precisamente quando, em visita a um museu,

fica de frente a um quadro que retrata a degolação de Holofernes!⁷

Compulsando a biografia de Jorge Semprún, descobre-se que ele teve longa atividade clandestina na Espanha, como líder do partido comunista. Vivendo no país, sob a ditadura, era no entanto um elemento de ligação entre vários núcleos comunistas remanescentes e obviamente clandestinos. E a surpresa: seu codinome era Federico Sánchez!

Os exemplos em que a biografia aparece no romance poderiam ser multiplicados. Agostinho Silva, por exemplo, em *Herta Teresinha Joana ou Memórias de Mateus Maria Guadalupe* traz para cada novela uma experiência particular sua com cada uma de suas três heroínas. Daí o subtítulo deste conjunto de novelas. Mas cremos que os exemplos trazidos são suficientes para mostrar que se imbricam num mesmo gênero elementos de outro gênero, no caso, a biografia não artística e o romance.

O romance na biografia

Não se trata aqui de pensar os romances, paixões e amores vividos por biografados. Obviamente, muitas vezes são precisamente os acontecimentos desencadeados por estes sentimentos que tornarão interessante escrever a

⁷ O episódio bíblico de Judit e Holofernes terá importância no enredo da história, já que a mulher de Josemari somente decide manter relações sexuais plenas com o marido em Nápoles, depois de ver uma representação deste episódio num museu. E como a serva de Judit a tudo assiste, também as relações sexuais do novo casal serão preferencialmente a três.

biografia. Um exemplo deste tipo de narrativa pode ser representado pela história de vida de Annie Silva Pais, filha do último diretor da PIDE, a polícia política do regime salazarista. Ela se casou com um diplomata suíço, mas em Cuba resolve abandonar todo seu passado e a segurança da vida de mulher de diplomata para se tornar amante de Che Guevara, que representa tudo aquilo contra que lutou seu pai como membro da polícia política (CASTA-NHEIRA; CRUZ, 2003).

Aqui importaria buscar elementos que mostrassem a presença do romance na vida de pessoas reais. É clássica a presença da leitura de romances de cavalaria na constituição da personagem D. Quixote. Mas fora da ficção, na história, esta presença parece importante porque representa efetivamente os desejos dos 'cavaleiros' medievais concretos. Apelamos novamente ao historiador. Pastoureau (1989) ao descrever a movimentação contínua dos homens do Século XII diz:

Quer sejam clérigos, cavaleiros ou camponeses, os homens do Século XII raramente estão satisfeitos com sua existência. O mundo que os cerca é ilusório. Todos têm sede de um outro universo, de um novo reino em que o homem não tenha que se submeter aos caprichos da natureza nem aos imperativos de sua condição social; de uma Jerusalém terrestre em que a paz e a segurança prevaleçam por mil anos [...] A literatura culta e o folclore popular descrevem lugares maravilhosos, povoados de animais estranhos e criaturas fabulosas, lugares onde o poder e a riqueza são acessíveis a todos e onde cada um, a seu capricho, pode tornar-se herói, imperador ou mágico (PASTOUREAU, 1989, p. 155).

Mais explicitamente ainda, defende o ponto de vista de que os romances de cavalaria visam um público formado por jovens que foram sagrados cavaleiros depois do treinamento militar. Como as batalhas são, na verdade, raras; como os torneios acontecem em diferentes lugares, estes jovens, muitos deles esperando a morte dos pais para ficarem com a herdade, circulam e buscam aventuras. Os romances lhes oferecem sonhos:

É provavelmente ao público formado por esses jovens cavaleiros, ávidos de proezas amorosas e guerreiras, que se dirigem os romances de cavalaria e a literatura cortês. Ali eles encontram a imagem de uma sociedade que não existe e que desejariam impor. Uma sociedade em que as qualidades, as práticas e as aspirações da classe dos cavaleiros seriam os únicos ideais possíveis (PASTOUREAU, 1989, p. 47).

Nos alentados estudos biográficos de São Luís, rei de França e numa biografia de Elizabeth I, a rainha virgem, aparece a leitura de romances e também a escuta de narrativas, muitas vezes edificantes, mas também narrativas da vida mundana. Consideremos a seguinte passagem, que remete a Lettice, nobre que caíra em desgraça, preocupada tanto com as finanças quanto com a saúde de seu filho Robert (que amava Elizabeth):

Saí dos aposentos dele. Era início da tarde e a casa estava vazia. Não tinha nada para fazer. Ah, ser barrada na corte era tão entediante. Eu só ouvia e sabia das coisas de segunda mão, totalmente à mercê da memória e do poder descritivo dos outros.

Já que só poderia ter entretenimento de segunda mão, poderia ir ao teatro, disse a mim mesma. A nova temporada estava acontecendo e devia haver algo interessante em cartaz. Mesmo que já estivesse morto, Marlowe ainda era apresentado, mas eu não queria ver **O judeu de Malta**. Aquele amigo do enigmático Southampto, Shakespeare, tinha algumas comédias e uma sangrenta peça romana, mas não estava com ânimo para ver qualquer dessas. **A tragédia espanhola** de Kyd seria perfeita para a ocasião. Peguei minha máscara rendada e chamei meu cocheiro (PASTOUREAU, 1989, p. 225).

Quanto ao santo rei de França, cruzado e reformador do reino com suas ordenações promulgadas após o retorno da primeira e infeliz Cruzada, parece que suas leituras atinham-se aos “livros de horas” e à escuta de sermões edificantes. Será daí que retirará a inspiração de seus regulamentos, progredindo para o fortalecimento do poder monárquico. Interessante registrar aqui uma passagem de LeGoff relativamente à moralização da administração real:

... o código de boa conduta dos “funcionários” destinado tanto ao bom andamento da administração pública (real) como ao desejo de passar uma boa imagem – poderia parecer a nós uma preocupação de uma outra idade e de uma outra sociedade se a luta contra a corrupção dos representantes do povo não surgisse de novo como uma das principais necessidades e deveres das sociedades contemporâneas. Idade Média, passado presente. Se o século XXI revelar-se, entre outras coisas, um século da exigência ética, de-

verá extrair da permanência das coisas uma parte de sua inspiração. As grandes épocas da história foram épocas de moralização (PASTOUREAU, 1989, p. 199).

Haveria muitos exemplos relativos à influência que um romance, uma história, acaba tendo sobre a vida de alguém. Mas como a leitura rareia e como no mundo contemporâneo cada um se torna, para sobreviver, empresário de si mesmo, pondo no mercado sua imagem (que seriam as *selfies* nas redes sociais se não isso?) junto a sua capacidade de produção, talvez cada vez mais esta experiência estética da leitura e sua influência na vida posterior venha sumindo. Mas ficam aqui registrados estes poucos exemplos.

Conclusão: Uma perspectiva possível para o estudo dos gêneros

É em função dos entrecruzamentos possíveis entre narrar e romancear, entre dissertar e descrever, entre argumentar e contar, entre biografia (autobiografia) e interpretação, estas formas todas com que dizemos a vida, que seria mais interessante pensar os gêneros do discurso de forma menos estanque, separando e criando distinções e tornando extremamente relevantes diferenças nem sempre tão importantes. Entre um sermão e uma exposição didática há mais semelhanças do que diferenças... Entre uma “novela de formação” e uma autobiografia fica difícil dizer onde está um e onde está outro gênero.

Neste texto, circunscrevemo-nos ao campo do “contar”; verificamos que é preciso estabelecer dois limites:

aquele do mundo das referências e aquele do mundo do imaginário. Verificamos depois que a passagem de um para o outro nem sempre é nítida e que há gêneros que ora podem ser postos de um lado, ora de outro. E nem tudo que está no mundo do imaginário é produção estética, produção artística (como os bestiários, por exemplo). Notamos também, nos exemplos dados, que a biografia vai para o romance e que os romances, por seu turno, entram para o mundo da vida influenciando-a quer individualmente, quer pelos mundos possíveis que apresenta.

Assim, defendemos aqui que no trabalho com a linguagem podem ser hipostasiados dois limites extremos, criados apenas para encontrar um *continuum* entre estes dois pontos. Digamos que dois trabalhos específicos (mas que jamais são “puros”) com a linguagem estariam nestes dois polos: o trabalho estético que tem por objetivo um fazer sobre a língua para fazê-la dizer mais do que sua linearidade expõe; e o trabalho referencial que tem por objetivo um fazer com a língua para dizer seu exterior. Nos limites destes extremos encontraríamos dois gêneros distintos: o texto científico e o texto poético.

Como nosso dizer se deixa penetrar pelo mundo da vida, onde a linguagem circula, mas se dá, de fato, no mundo da cultura onde se constroem compreensões sobre o vivido, teríamos estes dois planos sobrepostos: o mundo da vida alimenta o mundo da cultura; este retroage sobre o primeiro por lhe fornecer compreensões.

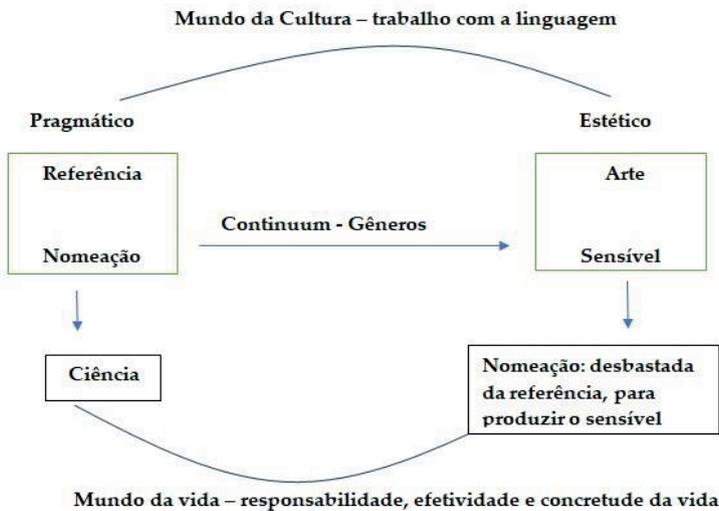
Do ponto de vista de sua natureza, a linguagem é sempre a mesma, o que implica, na nossa perspectiva,

aceitar que ela tem vida nos enunciados concretos produzidos nos processos interlocutivos em que sujeitos sociais entram em inter-relação. Na linguagem há sempre relação com a alteridade. E ela própria é uma atividade constitutiva em duplo sentido: constitui as línguas e constitui as consciências dos sujeitos pelo processo de internalização do que lhe é exterior, de modo que as categorias com que compreendemos as coisas, as gentes e suas relações não são anteriores aos nossos convívios com as coisas, com as gentes e com suas relações: é aí que nos fazemos sujeitos.

Não havendo distinção de natureza, há, no entanto distinção nos tipos de trabalhos que fazemos com a linguagem. Os dois pontos limites resultam nos melhores exemplos de um trabalho de construção de uma referência específica no mundo a que a linguagem refere (esta referência, obviamente, pode ser um conceito) ou de um trabalho estético com que se opera sobre a língua para fazê-la dizer artisticamente. Entre um e outro limite, o que se delineia é uma espécie de *continuum* que se dá em duas dimensões – uma que vai da oralidade à escrita, e cujo parâmetro é a maior ou menor dependência do contexto de enunciação para o estabelecimento dos sentidos dos enunciados, e a outra que, no campo da escrita, vai de gêneros mais duros ou fechados, como os da esfera científica, aos gêneros literários, tendo como ponto extremo a poesia, em que o parâmetro é a palavra impregnada de múltiplos sentidos precisamente porque o trabalho artístico consiste em uma luta com as palavras para que elas se tornem mais coisa em si do que referência a algo do mundo. Trata-se aqui de uma “nomeação desbastada de referências” para a produção do sensível estético.

Paradoxalmente, este desbastar da palavra a sobrecarrega de sentidos que a profundidade da penetração do leitor desvelará a cada leitura ou releitura de um mesmo texto poético.

No esquema abaixo, tentamos representar esta linha de um *continuum* entre os dois limites que estabelecemos com base no tipo de trabalho que se está fazendo com a linguagem.



A introdução de uma perspectiva como esta no estudo dos gêneros, sem deixar de lado o fato de que os diferentes campos da comunicação social selecionam e produzem para si um conjunto que lhe é próprio, permitiria também trabalhar com noções como “constelação de gêneros” (como é o caso aqui do que chamamos do campo do “contar”) que mostram existirem relações intergenéricas que

cruzam as fronteiras das instituições sociais e seus gêneros mais ou menos definidos.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes: 2003.

BENJAMIN, W. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura.. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, C.M. **Crônicas do chão da escola**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

CASTANHEIRA, J. P.; CRUZ, V. **A filha rebelde**. A vida aventureira da filha do último director da PIDE. Porto: Círculo de Leitores, 2003.

COUTO, M. **Terra sonâmbula**. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

GIDE, A. **Os moedeiros falsos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1925] 1983.

HAN, B-C. **A expulsão do outro**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2018.

LARROSA, J. **Tremores**. Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LE GOFF, J. **São Luís. Biografia**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MONDIM, B. **Dicionário enciclopédico dos papas**: história e ensinamentos. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.

PASTOUREAU, **No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SEMPRÚN, J. **Vinte anos e um dia**. Porto: ASA Editores S.A., 2004.

VARAZZE, J. de. **Legenda Áurea**. Vidas de santos. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

VOLOCHÍNOV, V. N. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Organização, tradução e notas de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

Para além da “etnoficção”, ou quando o outro fala¹

Tatiana Bubnova²

“Obrigado, indiozinhos, por seu bom coração!”

L. de LIÓN

No âmbito dos estudos literários, a questão “quem relata o romance”, que em certa época remetia a problemas puramente técnicos e estruturais, adquire traços bem distintos no caso do discurso romanesco supostamente indigenista, que Martin Lienhard define como “etnoficção”³, prática ensaiada com certo êxito pelo romance indigenista (de modo muito especial, por José María Arguedas). A “et-

¹ Tradução do espanhol de Nathan Bastos de Souza. Revisão de Ana Carolina Siani Lopes.

² Doutora em Letras Hispânicas pelo Colégio do México (Centro de Estudos Linguísticos e Literários). Atualmente é professora no Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), área de concentração Literatura Comparada, no qual é responsável pelas disciplinas de “Introdução às teorias literárias” e “Introdução ao pensamento de M. Bakhtin”.

³ Ao falar da “estratégia de inventar estruturas narrativas inéditas, pela adaptação ou traslado à escritura de núcleos de (suposto) discurso indígena, prática que qualificamos como “etnoficção” (LIENHARD, 1987, p. 550).

noficção” é, também, um artifício literário, a estilização criativa baseada no castelhano, com certa orientação ideológica. Afirma Arguedas:

Era necessário encontrar os sutis desordenamentos que fariam do castelhano o molde justo, o instrumento adequado. E como se tratava de uma descoberta estética, foi alcançada como nos sonhos, de maneira imprecisa. Eu resolvi o problema criando uma linguagem castelhana especial, que depois foi empregada com horrível exagero em trabalhos alheios. Mas os índios não falam esse castelhano, nem com os falantes de língua espanhola, muito menos entre si. É uma ficção. Os índios falam em quéchua. Toda a terra do sul e do centro, com exceção de algumas cidades, é de fala quéchua total (ARGUEDAS apud CARDOZA, 1991, p. 28-29).

Para além de uma análise dos tecnicismos literários, Lienhard dá um giro ideológico ao assunto, ao comentar nessa relação “a pretensão ladina⁴ não apenas em conhecer os índios por ter alguma relação com eles, mas também de ter o direito de falar em seu nome. Entre os escritores posteriores, donos já de uma ‘consciência antropológica’, se seguirão manifestando tais deslizes ideológicos, se bem que mais atenuados: os mestiços como guias espirituais das sociedades regionais” (LIENHARD, 1987, p. 551).

É conhecida a tese de Mariátegui de que a literatura indígena deve ser escrita pelos próprios indígenas. Essa problemática converge com outra mais ampla, sobre a

⁴ N.T. Conferir em nota de rodapé das seguintes páginas a definição do termo dada pela autora.

“indignidade de falar pelos outros”. A orientação ética é, para nós, um elemento importante no exame da relação do autor com a língua e a cultura *alheias*, ou *próprias-alheias*⁵, para colocá-las em termos bakhtinianos. Os problemas de gênero literário se conectam da mesma maneira a esses aspectos da “subjetividade” (no sentido do concernente ao “sujeito”) autoral, o mesmo que os da apreciação estética, do status literário e do cânone. Assim, a literatura escrita “pelos indígenas”, ainda quando trate de afins, não têm necessariamente que ser considerada “indigenista”. Pode ser simplesmente literatura, mesmo que escrita por ingleses, mexicanos, russos, australianos, suaílis ou quéchuas.

O indigenismo, enfim, é assunto inventado pelos ladinos. A definição do indigenismo deveria abarcar a ótica do sujeito que introduz o “tema”. É que o *eu-para-mim* (eu, o que escrevo sobre os “indígenas”) que tem o mando no texto literário, e que se pauta muito mais vezes na contraparte do *outro-que-não-sou* (o objeto de minha representação, bem separado do *eu*), do que na parte *outro-para-mim* (o outro que é condição de possibilidade do *eu*). Desse modo, o eu se deslinda emocional e volitivamente do outro que representa, em vez de incluí-lo como condição de emergência de si mesmo⁶.

⁵ Cf. Bajtín, 1982. [N.T. Mantivemos a menção à obra conforme o original consultado, traduzimos apenas as menções em que não há bibliografia mencionada diretamente].

⁶ No caso de José María Arguedas, é necessário matizar posições, por se tratar de um grau de envolvimento com o *outro* muito maior que em qualquer outro caso da etnoficção; não obstante, é significativo que o próprio escritor estivesse tão consciente do problema.

Certamente, surge o problema da língua de transmissão, se é que uma literatura quer fazer-se ouvir mais além dos limites tribais e regionais. Em que língua se deve, se quer ou se pode expressar uma identidade que se forja nesse âmbito local? No caso da literatura que se escreve pelos indígenas americanos, se escolheu a língua do “inimigo”: a da cultura dominante de origem hispânica.

“Nos arrebataram a palavra”: essa é a primeira frase do romance de Rosario Castellanos, *Balún Canán*. E mais, muitas vezes também arrebataram a queixa: o mestiço mexicano reclama também o despojo de uma(s) língua(s); nesse caso a suplantação é óbvia pelo fato de ser impossível reclamar pessoalmente, ou inclusive em grupo, em náhuatl, em ch’ol, ou maia yucateco ou no purépecha dos difusos antepassados, línguas que poucos mexicanos fora do âmbito acadêmico conhecem.

Vou referir-me ao caso de alguém que pelo direito próprio fala de seu foro interno em uma língua que não é a sua própria no sentido íntimo de língua materna: o espanhol dos ladinos opressores.

Não é pelo lado da inventiva linguística que Luís de Lión afirma e mostra sua identidade indígena. Não é uma identidade abstrata e construída, paradisíaca e utópica, como foi em J. M. Arguedas, mas a de um indígena americano contemporâneo, com problemas e consciência contemporâneos, que se encontra em um conflito concreto e contraditório com sua contraparte ladina. No caso do guatemalteco Luís de Lión se trata, nem mais nem menos, de uma atroz guerra civil, na qual o índio ademais pode-

ria participar como soldado ao lado dos ladinos. A vertente complementar dessa situação é o conflito mais abarcador e particularmente doloroso com a cultura ocidental, de longa história. Luís de Lión escreve no espanhol regional da Guatemala, com um sabor local que não impede que se entenda em qualquer país hispano-falante. O conflito que esse autor demonstra não se limita a um problema étnico, sequer é inter-étnico (índio/ladino), mas que se trata das velhas oposições culturais entre a mesmidade europeia ou ocidental, que se concebe perfeita e plena, e a “alteridade” indígena supostamente inferior e minguada. Esse conflito se expressa na *koiné* transcontinental que é o espanhol.

Luís de Lión traça a fronteira entre as duas alteridades recíprocas – a ladino ⁷ e a indígena por meio dos tópicos conflitivos do sexo e da religião, que manifestam aspectos inéditos, desconhecidos ou solapados mutuamente por ambas as comunidades (tanto pela comunidade ladina que observa e julga o índio, quanto pela índia, que apenas começa a observar a si mesma de uma distância exotópica). Sua visão resulta nada complacente

⁷Utilizo aqui o termo “ladino” no sentido com que o define em seus trabalhos José Alejos García, que introduz nessa definição a ótica do lado contrário, ao propor a oposição “ch’ol/kaxlán” como o indígena com identidade cultural definida diante de tudo o que é alheio, sem distinções nem matizes étnicos que a antropologia tradicionalmente considera na identidade do ladino. *Kaxlán*, derivado de “castelhano”, é um estrangeiro que se comunica em castelhano com os indígenas, seja ladino ou mestiço, “branco”, ou de plano estrangeiro no sentido nacionalista do termo. (O Ch’ol é uma das línguas maias do estado mexicano de Chiapas, mas até onde pude advertir, a oposição mencionada é válida em qualquer âmbito maia).

com a cultura proprietária da expressão literária que se autopromove paradigma cultural único e universal, na qual o próprio gênero do romance se inscreve. A determinação mais transcendental de sua eleição linguística é sem dúvida a necessidade de expressar seus problemas e vivências, colocados com um alcance que excede o aspecto puramente social, e de dirigir a reclamação existencial para além do âmbito fechado de uma comunidade indígena.

O escritor guatemalteco José Luís de León Díaz (1939-1984)⁸ tomou como nome literário o de Luís de Lión: talvez para selar a diferença, e ao mesmo tempo quicá para ser lido dentro de um mesmo sistema cultural com seu grande homônimo peninsular. Pertencia à etnia cakchiquel (um dos povos principais da Guatemala da língua da família maia, que são os quiches e os cakchiqueles), e nasceu em San Juan Obispo, que se encontra na periferia da cidade de Antigua, Guatemala. Essa localização geográfica parece ter favorecido os meios necessários para vencer, a despeito das condições difíceis de atraso cultural e social em que os povos indígenas se encontravam, as limitações de seu ambiente. Pôde estudar: foi professor de escola, escreveu poesia, conto e romance, depois foi professor universitário. Comprometido com a luta dos povos indígenas durante a

⁸A presença de José Luís de León Díaz nas letras guatemaltecas começa a se afirmar. Resgatado do caos da pós-guerra e de um virtual esquecimento por um grupo de estudiosos, amigos e colegas em 1991. De uma "homenagem imaginária" editada por uma "Galeria imaginária", está passando a um lugar institucionalizado, de que é notícia entre as últimas contribuições a obra de Dante Liano, de 1997.

guerra civil, foi um dos tantos desaparecidos políticos daquele trágico período.

No único romance que consegui escrever, *El tiempo principia en Xibalbá*, Luís de Lión conta como um índio rouba da igreja a estátua da Virgem e faz amor com ela. A comunidade (masculina) ao ficar sabendo pretende arrebatar-lhe a “ladina”, enquanto que as mulheres ficam com ciúmes e tentam se vingar. A profanação termina na substituição da estátua pela prostituta do povoado apelidada de “a virgem da Conceção”, por ser tão semelhante, quase idêntica, à Virgem ladina, e os homens do povoado levam-na em procissão como se fosse uma verdadeira representação da mãe de Deus, mas essa aceita sua própria sexualidade e responde ao desejo do índio pela mulher branca.

Assim, a Virgem da Conceção é simbolicamente disputada e violada por alguns homens da comunidade: ela é a imagem do poderio que exerce a presença cultural alheia, não autóctone, na vida presente e na história da sociedade indígena. O efeito de violência extrema que produzem os quadros da profanação se deve sem dúvida à impressão de uma ruptura inesperada entre o tradicionalmente sagrado para todos, ladinos, indígenas ou estrangeiros, que é a simbologia religiosa (de fato, importada), e a visão real da religião como instrumento de opressão, mais que econômica, cultural e ideológica, que os indígenas manifestam. Essa rebelião contra a opressão secular passa inesperadamente pela religião e pelo sexo⁹.

⁹ Os antropólogos têm comentado os casos de rapto de mulheres ladinas durante as rebeliões do século XVIII, na área maia, e a

O ponto da religião católica é tão espinhoso que é impossível que qualquer discussão em torno dela deixe de provocar controvérsias e conflitos. A justificação moral da Conquista, até agora segue sendo o elemento principal da reivindicação da cultura indígena no contexto da beligerância religiosa (alhures, exclusivamente católica, mas desde algum tempo já, também protestante). Situação que nunca deixou de ser racista:

Sim, a mesma baboseira de sempre: o padre que vem para rezar a missa é outro, mas tem a mesma cara de espanhol e os sinos da igreja se desgastam há dois séculos mas não se racham e ninguém se atreve a falar mal de Deus nem de sua mãe nem de seu filho (Luís de Lión, *El tiempo principia en Xibalbá*, 1996, p. 27).

Mais adiante, o narrador segue nos mesmos termos que questionam a “naturalidade” e a espontaneidade da religiosidade indígena, quando se evoca o desejo comunitário pela virgem ladina, diz o narrador de um de seus heróis: “Recordarás que uma vez disseste que com ela sim terias um filho, um irmão de mãe do invasor dessas terras, um divino mestiço ainda que depois ele viesse a te renegar” (LIÓN, 1996, p. 64). Na perspectiva de Luís de Lión, o assunto perde todo matiz idílico, mostrando o eixo axiológico verdadeiro da situação de um conflito implícito criado na zona fronteiriça entre a religião indígena ancestral e arcaizante, apesar de haver assumido

conduta simbólica dos indígenas com as mulheres desejadas da raça odiada.

numerosos elementos da cultura invasora “ocidental”¹⁰, e o catolicismo espanhol e crioulo.

Entretanto, essa violência estética, sobretudo como proveniente de uma voz indígena, produz nos leitores reações das mais adversas em vários sentidos. Um dos argumentos críticos, por exemplo, defende a suposta integridade moral do indígena, acusa o autor de já não ser mais indígena – diga-se da nefasta influência ladina na suposta pureza primordial da vida comunitária -, de estar já mais do lado ladino que do verdadeiro “índio”. Outro argumento esgrimido é o da validade estética da própria obra, na medida em que se separa do cânone supostamente “humanista” da tradição da “literatura universal”: trata-se simplesmente de uma obra má, que não vale a pena ser estudada. Em relação a esse ponto introduzirei, mesmo que obliquamente, a respeito do valor estético de uma obra literária.

Ambas as visões se pautam em certezas pré-concebidas que não dão margem para interpretar as características da obra em sua qualidade de visão íntima e original de algo dificilmente aceitável por nossa própria visão, limitada por um ponto de vista que nos parece não só o único possível, mas o “natural”. A “alteridade” do índio, dessa ótica, possui uma conotação qualitativa,

¹⁰ Paradoxo manifesto nesse adjetivo (de fato, epíteto pleno de valorações ideológicas): que cultura mais ocidental que a dos indígenas americanos? Mas bem sabemos que as dicotomias valorativas Oriente/Ocidente, do mesmo modo que Norte/Sul, pouco têm a ver com a geografia real.

sem que nos apercebamos do juízo emitido a partir de nossa “mesmidade”.

Nascemos, vivemos e morremos em um mundo povoado de “outros”¹¹. O mundo lhes pertence. Existo eu, existimos “nós”, como resultado de que nos diferenciamos dos demais, que são os “outros”. Podemos conceber o mundo que nos rodeia, habitado por outros como nós, como um espaço de nossas ações ou, melhor dizendo, um espaço de interação indispensável, inevitável e necessária com os outros. Tais atos estarão regidos por uma responsabilidade específica, que vem dessa ubiquidade do outro, de sua “necessariedade” para nós. Sem o outro, a vida perde não apenas o interesse, mas a própria possibilidade: pelo menos devemos reconhecer, para viver, um *dever ser* para com o outro. De certa forma, o outro me inaugura, dependendo dele de muitas maneiras. Mas

¹¹“É possível descobrir os outros em si mesmo, dar-se conta de que não somos uma substância homogênea, e radicalmente estranha a tudo que não é eu mesmo: eu é outro. Mas os outros também são eus: sujeitos como eu, que só meu ponto de vista, para o qual todos estão *ali* e apenas eu estou *aqui*, separa e distingue verdadeiramente de mim. Posso conceber esses outros apenas como abstração, como instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, o outro e outro em relação com o *eu*: ou também como um grupo social concreto ao que *nós* não pertencemos. Esse grupo pode, por sua vez, estar no interior da sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os ‘normais’; ou pode ser exterior a ela, isto é, outra sociedade, que será, segundo os casos, próxima ou distante: seres que tudo aproxima a nós no plano cultural, moral, histórico; ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não entendo, tão estrangeiros que, no caso limite, duvido reconhecer nosso pertencimento comum a uma mesma espécie” (TODOROV, 1987, p. 13).

nossa relação não é simétrica, nem por hipótese. Vivida do interior, essa relação me mostra que o “outro” é diferente: está em outro lugar, possui outras coisas, é e se vê distinto, e não sei muito bem o que leva em seu interior; é “outro-para-mim”. Quando penso em mim, sei intuitivamente que eu não sou o mesmo para mim que para o outro: o que faço para mim é diverso do que faço para o outro. Porém, quase tudo aquilo que faço (talvez tudo), faço “para outro”: em última ou em primeira instância.

À revelia disso, o que acontece quando a relação entre “nós e os outros” se articula em termos não tão abstratamente idílicos de uma antropologia filosófica familiar e entranhável, confiadamente altruísta e utópica, mas como uma oposição ao sinistro que é o desconhecido, e que por alheio é inferior?

Será possível inscrever nessa problemática a tão desprestigiada – tão desviada da estética – “literatura comprometida”: comprometida do ponto de vista social?

A dor do próprio “eu”, de saber ou não quem é, a busca ou a perda de um lugar próprio no mundo, não só como uma angústia existencial, a dor do ser, a “náusea” do viver, tematicamente converge com ou se opõe à dimensão social de nosso problema. A náusea ontológica pode vir a nós de dentro, de um descontentamento consigo mesmo expressado “para outro”. A destruição da plenitude e a auto complacência – ao menos do nosso ponto de vista – do sujeito clássico (Goethe, Tólstoi) é o frequente argumento de um romance pautado na relação de si consigo mesmo, no desacordo e no questionamento de si mesmo (protótipos: Schiller – sem ser romancista; Dostoiévski). Os heróis abjetos invadidos de falta congênita e de auto ódio

deambulam pela literatura contemporânea, vivendo seus conflitos já não de um modo trágico (dos que não sabem ou não querem saber que a causa de suas tribulações são provavelmente eles mesmos), mas como uma consciência de uma tara primordial e um auto ódio, ou como de alguma outra razão sofisticada.

Mas esse desacordo com o próprio modo de ser também pode surgir de um lugar, físico ou virtual, axiologicamente marcado que está sendo disputado há mais de quinhentos anos, da maneira mais encarniçada e de uma posição de força, questionando o mesmo direito à existência do sujeito. A angústia do viver enfocada desse último ponto de vista pode ser *também* mais importante do que falar, do que escrever. A falta primordial e o auto ódio são induzidos, nesse caso, por uma situação relacional entre o eu e o outro de outra índole. Como vive um marginado, um oprimido, um desajustado o rechaço que o “mundo exterior” (leia-se, os “outros”) lhe inflige? Como vive essa situação em seu foro interno? A compaixão, o sentimento de culpa, as aspirações reivindicativas paternalistas – sentimentos instrumentais, suporte da inspiração do romance indigenista -, são aspectos totalmente externos (exotópicos) ao *eu-para-mim* do índio, que tem todo o direito e faculdades para expressar a si mesmo fora dos paradigmas ocidentais.

O mundo interior está sendo negado ao habitante nativo dessas terras, o mesmo que seu direito a elas. Um mundo interior próprio é prerrogativa daquele que chegou para ficar e assim impor seus valores, modos e condutas ao “nativo”; daquele que o julga somente como *outro-para-mim*, que é *outro-que-não-sou*. O melhor destino

que pode ter a representação de seu ser nas letras do “outro” é um certo discurso reivindicativo, exótico, ou mesmo exaltado, que atribui à interioridade do objeto descrito – o “índio” – as propriedades que provém do imaginário eurocentrista; mas, nem mesmo dessa maneira o “índio” deixa de ser *outro-para-mim*.

E aqui que, ao tratar de um romance de Luís de Lión, desaparecido pela ditadura militar nos anos de repressão mais violenta contra a insurgência indígena¹², quero sublinhar, quase como desculpa¹³, o caráter existencial das preocupações do autor, mais além de qualquer indigenismo,

¹²Consciente do debate ideológico em torno do caráter étnico e cultural da guerra mencionada, e do questionamento que, por parte de alguns setores suscita a ideia da insurgência indígena (se diz que foi organizada e guiada pelos dirigentes ladinos, instruídos pelo comunismo internacional), quero sublinhar que a massa envolvida no conflito foi majoritariamente indígena. Por outra parte, é justamente no transcurso dessa guerra quando se dá o fenômeno da tomada de consciência por parte do campesino indígena de seu posicionamento no conflito, desde os anos setenta e sobretudo oitenta. Entretanto, o claro matiz indigenista desse processo é simbolizado pelo fato de que o comandante Rodrigo Asturias (filho do escritor, quem se opunha taxativamente à atuação de Rodrigo) adota por nome de batalha o de Gaspar Ilom, um dos protagonistas do romance indigenista de seu pai: *Hombres de maíz*.

¹³Digo isso porque gostaria, ainda que não saiba se posso, de evitar a imediata catalogação a que os críticos somos propensos: obra indigenista, dirá qualquer um. O indigenismo foi majoritariamente uma espécie literária cultivada desde o exterior da cultura que descreve; a obra de Luís de Lión pertence à espécie que observa o mundo indígena contemporâneo desde seu interior: diria, desde seu coração, de sua alma dolorida.

ou de uma preocupação meramente social e reivindicativa politizante, e menos ainda, etnológica.

O romance chamado indigenista poucas vezes trata de dar conta do mundo interior do indígena, e quando consegue não faz de um modo convincente: no melhor dos casos dá com um problema social enfocado do ponto de vista dos grupos indígenas. Não se escreve, no geral, da vivência do ser “índio”. O “índio” enquanto tal é construído por “outro”, seu *outro*; denota uma ótica alheia, ainda que o espectro de atitudes que implique possa ser muito amplo, desde totalmente objetual e coisificante, até as tentativas bastante aceitáveis de identificação com a interioridade do objeto descrito. Outra maneira de recuperar a consciência índia é a que eu chamaria de mitopoética, mas igualmente é levada a cabo a partir do exterior¹⁴. Luís de Lión incursionou, com certa efetividade, na *mitopoiesis* como recurso técnico, como em seguida veremos. Por outra parte, o escritor mostra a posição equidistante que ocupa o mundo indígena contemporâneo tanto dos tópicos políticos e culturais ladinos quanto daqueles que os próprios ladinos atribuem-lhe:

[O] padre [...] se detinha no sermão por um momento para pregar contra os protestantes, dos que não havia nenhum no povoado; contra os liberais e os maçons, que eram parecidos com os protestantes, mas que ninguém

¹⁴Entre as tentativas válidas de representar uma dialética dentro e fora podem ser consideradas algumas obras do equatoriano Jorge Icaza, *En las calles*, ou *Juán Pérez Folote*, do mexicano Ricardo Pozas. E, certamente, de José María Arguedas, nesse caso específico, *Ríos profundos*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

conhecia nem um para mostra, e de vez em quando também contra os comunistas, que para as pessoas do povoado era como ouvir de uma *Espanha distante e perdida entre o mar ou como de um livro raro chamado Popol Vuh* (Luís de Lión, op.cit., p. 16, negrito meu TB).

Luís de Lión falou desde o interior de um eu escondido a raiz da radical ruptura social e axiológica da sociedade. O romance trata de uma maneira muito internalizada as relações entre a população mais pobre da Guatemala (sem especificação étnica) e o mundo exterior, dominado pela alteridade mestiça, ou aquela chamada justamente “ladina”, que tradicionalmente se apropriou dos valores da chamada cultura ocidental. Os ladinos se apropriam irrestritamente da nacionalidade guatemalteca, vendo a rotunda maioria indígena do país como *outros* alheios e hostis, mas, paradoxalmente, necessários. Claro, é um estado interno a partir do qual se organizam as coisas do mundo externo, e não sempre um discurso conscientemente organizado a cerca de ou do estado das coisas. Luís de Lión situa a vivência interna desse conflito no território íntimo do indígena, no *eu* de suas personagens campesinas, mostrando nessa forma o efeito social do mundo dos povos maias. O mundo dos ladinos, diferentemente, não aparece mais que no plano do virtual, como uma relação traçada mas não materializada pelos acontecimentos do romance. E a própria palavra Guatemala está ausente no romance de Luís de Lión.

A partir do texto de Luís de Lión percebemos um olhar que nos observa como a *outros*. Todavia, tampouco podemos passar por alto pelo fato de que a inversão do sentido

do olhar analítico não significa um reflexo especular (o autor e o leitor virtual, segundo certas propostas teóricas, são duplos especulares). Não se trata de uma relação simétrica: um olhar donosso lado do espelho é axiologicamente privilegiado. O outro olhar, que vem de regresso *daquele* lado, nunca foi levado em conta em um mesmo nível. Representa para nós uma alteridade absoluta, falta de parâmetros e categorias próprias reconhecíveis e válidas para “nós”, de modo que não lhe atribuímos qualidades de sujeito da mesma maneira como as que damos a nós mesmos. A condição de ser índio está duramente questionada: há uma rancorosa inconformidade com a forma como o ladino define o índio. O ódio genérico para com o ladino é patente. Mas também o auto ódio do índio, por reconhecer a determinada fascinação que se experimenta pela cultura e os valores que vem de fora: o desejo pela “ladina” que está instalada na igreja simboliza essa situação conflitiva.

Pertencem a Luís de Lión os seguintes versos (que não são parte do texto *El tempo principia en Xibalbá*), nos quais esse conflitivo fascínio se plasma na figura de uma conhecida atriz de cinema:

Brigitte Bardot,
Eu vinha de um povoado onde não havia cinema
E suas mulheres eram catedrais.
Meus olhos somente conheciam os troncos das árvores
E nunca haviam visto um músculo.
Os seios não tinham nada de erotismo,
Eram frutas cheias de suco para os lábios das crianças.
Os braços e abraços eram berços ou ninhos.
As cinturas não eram de vespa,
Eram redondas.

Os ventres eram sulcos para reproduzir vida,
Não almofadas.
E se crescia,
Se casava,
Tinha filhos
E isso era tudo.
Mas Deus
Criou em Paris uma mulher
E a exportou envolvida em celulose.
Era Nossa Senhora. Minha Senhora.
Mas sobretudo, eras a Revolução Francesa.
Tuas pernas eram dois canhões de amor
Que disparavam a meus olhos e sacudiam meus tímpanos.
Brigitte Bardot
Eu tentei a resistência,
Mas teu fogo era demasiado.
A aldeia que eu trazia na cabeça
Foi tomada pelo assalto e arrasada.
E tive que abrir meu coração
E logo alçar os braços.

Essa intrusão violenta dos modelos culturais alienígenas, que logram seduzir ao indivíduo muito apesar de sua orientação consciente, está descrita em termos de guerra local e rendição forçosa.

Como observa Mário Vargas Llosa (1996, p. 78), “a mestiçagem não é uma aliança pacífica, um benigno processo de intercâmbios; seu estímulo tem sido muitas vezes o ódio (entre raças, classes e regiões)”, sentimento em que alguns pensadores, seguindo Nietzsche, veem “um motor de mudança social”.

As relações inter-étnicas possuem no mais das vezes essa característica de intransigência; mas em nosso caso particular estamos diante de uma desigualdade de condições de princípio enquanto sua característica mais relevante: trata-se de relações entre dominadores e submissos. O rechaço brutal que o ladino manifesta pelo índio aparece plasmado de várias maneiras no romance de Luís de Lión: por mais que te esforçasse por ser como eles de todas maneiras te chamavam de “índio”, reflete amargamente uma de suas personagens autoconscientes. A complexidade consiste na relação entre a língua e a identidade cultural: supostamente, a língua é uma espécie de agente que contribui para transformar o índio em ladino, em uma primeira instância. Os mestres nas escolas, os políticos locais (como presidentes municipais), etc. nas comunidades indígenas foram sobretudo suscetíveis a dar o passo de abandonar os valores de uma cultura oprimida e a falta de prestígio (a índia), e propensos a integrar-se à outra: a mestiça, a ladina.

Todorov (1987, p. 260) menciona “uma nova exotopia (para falar como Bakhtin), uma afirmação de uma exterioridade do outro de que depende seu reconhecimento como sujeito”. Esse reconhecimento não pode se dar (ou não é dado a manifestar-se) de forma indolor e pacífica. No caso da Guatemala, esse mútuo reconhecimento teve formas especialmente difíceis¹⁵. Como aponta Luis Cardoza y Aragón (1991, p. 115), “ao índio obrigaram que agradeça pelo

¹⁵ “Na verdade, na Guatemala coexistem duas culturas, a indígena e a ocidental: a primeira, atrevera a dizer, de tão plasmada não existe a não ser em agonia, sobrevivendo muito diminuída. Não é existência

lugar que ocupa e o estime como o melhor de seu destino. É uma degradação de quinhentos anos na qual o mais prodigioso é o fato mesmo de existir ainda quando muitos deles não refutem as condições e vivam sem ousadia de porvir, porque ter algum porvir é desorbitada esperança”. Depois disso, diz prevendo o futuro, “na Guatemala não se trata apenas de levar em conta o índio; trata-se de que amanhã o índio nos leve em conta” (op.cit.). Na estranha violência social, ainda que fosse a guerra, violência ou rechaço a qualquer tentativa de levantar a cabeça na convivência diária de permanente subordinação, sujeição e desprezo que vem a ser o costume que se havia feito segunda a natureza das sociedades mestiças a respeito do índio, nos encontramos, todavia, demasiadamente longe desse mútuo reconhecimento de que nos falou Todorov. Pretender que esse imperativo ideal de exotopia enquanto reconhecimento do outro só seja questão de consciência moral e religiosa, de convivência social em condições de boa educação e cortesia, não é mais que uma enorme e egoísta hipocrisia.

Luís de Lión transcreve esse tipo de questão, em situações vernáculas sem dizê-las, trata de mostrar como vivências internas do indígena enquanto sujeito de sua própria vida e concepção de si mesmo, de colocar na diegese seu próprio *eu*. Ao ter de estar entre os ladinos que o negam, o índio chega ao ódio de si mesmo enquanto tal, ao ódio de

tranquila: há uma existência pesada e surda ou violentíssima. No indígena existe um impulso cósmico a todos os níveis que o move a instruir-se, a lutar, a ser. A tarefa do explorador têm sido deter o impulso. Não vivemos propriamente o dilema de duas culturas: a hegemônica já quase despedaçou a grande cultura indígena” (CARDOZA, p. 111).

sua “condição de índio”. É a experiência dos personagens do romance, Pascual, soldado desertor e desalmado, e Juan, quem segue obstinadamente as pautas éticas marcadas pelos ladinos. O padre espanhol simboliza a religião como imposição e opressão. Quando estoura o conflito em torno da ladina, os ódios estão dirigidos já não mais ao exterior, mas ao outro-próximo: pais contra filhos, mulheres contra maridos. Lido do momento atual, o romance resulta em uma paráfrase ou uma profecia da posição desgarradora do sujeito de finais do século XX. Ao sujeito ocidental se reservou tradicionalmente o privilégio da sensibilidade estética e intelectual, questionando-a no “índio” mesmo que por meio do discurso indigenista. Essa posição vem definida agora por seu *outro*, e seu sentir é a rebelião e o caos: assim é proposto por Luís de Lión. Mas parece que não é uma interpretação terminal da História Ocidental: sua cor apocalíptica se neutraliza ao traduzir-se o conflito em termos cosmogônicos da concepção “pré-hispânica” do mundo ou, por mais sinais, mitopoética, recurso do romance moderno, amplamente utilizado por Miguel Ángel Asturias, o antecessor parentético – nunca declarado – de Luís de Lión. De acordo com essa concepção antiga americana, mas de fato recuperada pela antropologia “ladina” e assimilada pela tradição cultural e literária “ladina”, a esperança consiste em que tudo pode se repetir, mas também pode ser refeito. O regresso ao ponto de partida, o “eterno retorno” oferece uma mínima esperança de uma renovação do mundo¹⁶. A pergunta é: está o outro (ladino) convidado ao regresso a esse ponto de partida?

¹⁶Assim também Gutiérrez (1991, p. 35): “*El tempo principia en Xibalbá é o doloroso trânsito inevitável para o novo ciclo humano*”.

A de Luís de Lión é sem dúvida uma nova voz na literatura guatemalteca, uma voz que, devido às conhecidas circunstâncias biográficas, não pode cobrar toda a força para se converter em uma voz latino-americana. Ademais, é necessário levar em conta o caráter de transição de toda sua obra e de seu romance em particular: essa voz quiçá não remeta à atualidade última do desenvolvimento da consciência indígena, e a tragédia da guerra civil, que no momento da escritura do romance ainda não chegava à indizível cúspide da violência a que depois chegou. Luís de Lión foi um dos heróis dessa tragédia, e sua existência ficou truncada, o mesmo que sua experiência literária. Mas sua voz de transição, sua relação com outras vozes guatemaltecas, com a literatura nacional e com a indígena especificamente, ainda espera ser integrada à partitura universal.

Referências

ARANGO, C.A. “Luís de Lión Díaz, el maestro”. In. **Conversatorio**, pp. 19-22¹⁷.

ASTURIAS, M.A. **Obras escogidas**. 2 vols. Madri: Aguilar, 1955.

BAJTÍN, M.M. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982.

_____. **Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos**. Barcelona: Anthropos, 1997.

¹⁷ N.T. Essa e as seguintes bibliografias em que constar como fonte *Conversatorio*, consultar a entrada V.V.A.A. Mantivemos para os fins da tradução a bibliografia como constava no original.

- CARDOZA Y ARAGÓN, L. **Miguel Ángel Astúrias**. Casi novela. México: Ediciones Era, 1991.
- CASTELLANOS, S. Mujeres, antagonismo y Xibalbá. In. **Conversatorio**, pp. 23-28.
- CROSSA, E. (ed.) El indio. Nacimiento de una instancia discursiva. **Actes du Colloque de Montréal 1992**. Montepellier: Éditions du CERS, 1994.
- GUTIÉRREZ, R. Luís de Lión, más allá del Xibalbá ladino. In. **Conversatorio**, pp. 33-35.
- LIÓN, L. **El tiempo principia en Xibalbá**. Guatemala: Artemis-Edinter, 1996.
- LIENHARD, M. Los callejones de la etnoficción ladina en el área maya (Yucatán, Guatemala, Chiapas). **NRFH**, 35 (1987), pp. 519-570.
- LIANO, D. "Luís de Lión", cap. XIX de la **Visión crítica de la literatura guatemalteca**. Guatemala: Editorial Universitaria (Universidad de San Carlos), 1997, pp. 301-314.
- MARIÁTEGUI, J.C. **Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana**. Perú: Empresa Editora Amauta, 1971.
- MORALES, M.R. "Luís de Lión, el indio por un indio". In. **Conversatorio**, pp. 3-10.
- MORALES BERMÚDEZ, J. **On T'IAN**. Antigua palabra narrativa indígena chol. México: UAM-Azcapotzalco, 1984.
- MORALES BERMÚDEZ, J. **Ceremonial**. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1992.
- RODAS, A.M. La virgen y la puta. In. **Conversatorio**, pp. 11-14.
- SOTELO SANTOS, L.E. **Las ideas cosmológicas mayas en el siglos XVI**. México: UNAM, 1988.

TODOROV, T. **La conquista de América**. La cuestión del otro. Trad. Flora Botton. México: Siglo XXI, 1987.

VARGAS LLOSA, M. **La utopía arcaica**. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo. México: FCE, 1996.

V.V.A.A. **Conversatorio**. Homenaje imaginario a Luís de Lión, Galería Imaginaria, Convento de Santa Clara, 18 de mayo de 1991. Edición Galería imaginaria. Antigua Guatemala, 1991.

VOLOSHINOV, V.N. La palabra en la vida y la palabra en la poesía. [em russo]. **Zvezda**, 6 (1926), pp. 244-267.

Diálogo biográfico entre duas poetisas chilenas do século XX

Ester Myriam Rojas Osorio¹

Este trabalho tem como objetivo estabelecer um diálogo entre as biografias de duas poetisas chilenas do século XX: Gabriela Mistral (1889-1957) e Violeta Parra (1917-1967). Tomamos como referências teóricas as palavras de Mikhail Bakhtin que afirma que “uma obra biográfica não só organiza a narração sobre a vida do outro, também ordena a vivência e a narração da própria vida, essa pode ser a forma de auxílio à compreensão da própria vida” (BAKHTIN 1979, p.134)

Alguns conceitos da teoria Bakhtiniana, também, servem de base a nossa análise tais como: exotopia, dialogismo, arte e responsabilidade, alteridade.

Nossas heroínas conviveram com grandes acontecimentos históricos mundiais e nacionais: Revolução Russa, Crise de 1929, Segunda Guerra Mundial e além desses terríveis acontecimentos, padeceram a realidade chilena que não era nada doce, momento da exploração do salitre e do cobre no norte do país, momento em que o homem abre as entranhas da terra quente do deserto

¹ Professora Doutora aposentada da UNESP/ASSIS, atua no programa de Pós-graduação em Letras. Líder há dez anos do Grupo de Estudos Bakhtinianos: GEB/ASSIS

para extrair a suas riquezas naturais tão bem escondidas, fato observado pelo poeta Neruda, prêmio Nobel de Literatura na sua língua nativa: “esa especie de planeta vacío guarda la gran riqueza de mi país, pero es preciso sacar de la tierra seca y de los montes de piedra, el abono blanco y el mineral colorado”. (NERUDA, 1974, p.177). O momento histórico é bem delineado pelo poeta:

Grandes empresas salitreiras vindas do exterior constituíam grandes impérios no meio da pampa nortenha. Verdadeiros invasores ingleses, alemães fechavam os territórios e davam o nome de oficinas, impunham uma moeda própria, proibiam qualquer tipo de reunião, proscriviam tanto os partidos políticos como a imprensa popular, a entrada nos recintos era totalmente restrita. (NERUDA, 1974, p. 177).

Como resultado desse tempo difícil, lembramos a fisionomia triste dos mineiros, de seus rostos maltratados pelos raios solares do deserto, pelo abandono, pela pobreza, pelas inumanas jornadas que eles eram obrigados a cumprir.

Para tratar a vida e obra de Gabriela Mistral, poetisa chilena ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1945, do Prêmio Nacional de Literatura em 1951, intelectual que desempenhou vários cargos diplomáticos representando Chile (Itália, México, Cuba, etc), que desde cedo demonstrou interesse pela educação; em sua cidade natal Vicuña, no norte do país, muito jovem foi designada como auxiliar de docente, em 1910 consegue reconhecimento de sua prática pedagógica e consegue por

meio de uma prova, em Santiago, o diploma de Professora Primária. Desta forma, começa o desenvolvimento da mulher humilde nascida no interior de uma cidade nortenha, que de forma precoce se desenvolve como uma grande intelectual, estudiosa e crítica educacional, crítica política, jornalista de opinião, poetisa e escritora. Para entender e assimilar a riqueza da obra desta artista de origem simples tomamos como base a obra: *GABRIELA MISTRAL BENDITA MI LENGUA SEA, DIARIO INTIMO*- trabalho editado por Jaime Quezada que utiliza como matéria prima os cadernos de anotações da própria Gabriela, outras obras tais como: *Epistolario Americano- Gabriela Mistral y su continente*, editado por Gustavo Barrera et alii e *Recopilación de la Obra Mistraliana 1902-1922*, editado por Pedro Pablo Zegers, também são consultadas.

Para instituir um diálogo da vida e obra de Gabriela Mistral com a obra e vida de Violeta Parra, poetisa popular, folclorista, artesã, recompiladora da cultura popular chilena, pesquisadora social, recorreremos ao trabalho literário deixado por seu filho Angel Parra dedicado à sua memória: *VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS*. Trabalho que serviu de inspiração ao filme que leva o mesmo nome, dirigido por André Wood no ano 2011. Outras obras de testemunho escritas por amigos como: *Gracias a la vida*, de Subercaseaux et alii, também foram consultadas, além de uns quantos trabalhos acadêmicos.

Reconhecemos que uma obra artística faz parte de uma corrente dialógica que replica e faz relações com outros enunciados, com outras vozes, essa obra consegue ecos e reflexos de outros, deste modo, ela tenta dar uma

resposta responsável frente a uma inquietação de um sujeito, em um determinado tempo e numa determinada sociedade. Para Bakhtin a arte é social e está determinada pelo meio extra-artístico. Ele entende que o papel do artista como comunicador implica em ver esse mesmo artista como leitor da vida cotidiana, que desenvolve as competências leitoras como expressões de outras linguagens, que consegue dialogar com a palavra do outro: locutor, ouvinte, enunciados anteriores e com a própria palavra do outro, este é o princípio do dialogismo. Segundo Osorio (2012, p.7): “A força que move o universo das práticas culturais, seriam posições socioavaliativas postas numa dinâmica de múltiplas relações responsivas”. Desta forma entendemos que o ato criativo envolve um processo de transposição de recortes da vida para arte; ou seja, o artista é capaz de trabalhar uma linguagem enquanto permanece fora dessa linguagem; ao mesmo tempo, esse se libera da hegemonia de uma língua unitária como mito e se deixa levar pela heteroglossia (diversidade social de linguagens).

Apresentamos a continuação amostras do trabalho artístico de nossas heroínas em que elas oferecem variadas respostas à vida, cada uma desde seu lugar social.

CHILE

Un territorio tan pequeño que en el mapa llega a aparecer una playa entre la Cordillera y el mar, un paréntesis como de juego de espacio entre los dos dominadores centaurescos. Al sur, el capricho de los archipiélagos australes despedazados, haciendo una inmensa laceradura al terciopelo del mar. Y las zonas naturales, claras, definidas. Al norte el desierto, la salitrera blanca de sol, donde se

prueba el hombre en esfuerzo y en dolor. En seguida, la zona de transición, minera y agrícola, la que ha dado sus tipos más vigorosos a la raza: sobriedad austera de paisaje, uno como ascetismo ardiente de la tierra... (MISTRAL, 2002, p. 627)

Gabriela Mistral numa linguagem refinada e doce descreve com muita sensibilidade a seu país. Quando a artista desenha o norte de Chile, o tema das minas não pode ser ignorado, esta realidade sempre acompanha os sentimentos de dor e injustiça social.

RUEGO DEL MINERO

El sol, el sol, que tiene gozo desmenuzado en su polvareda viva, y el aire, que lleva aroma de rosas en las alas, quedan arriba. Yo bajo a escarbar las rocas, perdido en una noche sin constelaciones. Vosotros que quedáis aquí, tened para el que desciende un pensamiento de amor. La lágrima del oro se escurre por las piedras, fugitiva. Mi ojo y mi hierro la siguen, arañando la peña en que se perdió la última vez. Se parece la veta esquiva a una mujer hermosa y casta que rehuyera la mirada. (MISTRAL, 2002, p. 589).

Rogar, clamar, pedir, requerer um pouco de atenção e de amor, dessa forma, a artista, tenta dar voz ao sofrido mineiro que desce a fria escuridão das pedras e sente que a luz do sol e a vida ficam na superfície.

Encontramos muitas descrições sobre a poetisa Mistral, sobre a mulher e sua sensibilidade como escritora - tanto em prosa como em verso - acrescento aqui como exemplo minha voz:

Mulher respeitada por seu intelecto, iluminada por sua espiritualidade, que conseguia olhar com prazer a vida cotidiana, foi capaz de enfrentar suas próprias contradições com ousadia e força, e, trazer à tona altas reflexões sobre câmbios políticos e sociais vividos, nessa época, pela sociedade chilena e pelo continente. (OSORIO, 2012, p. 71)

Estudiosas da Literatura Hispano-Americana como Ana Pizarro também chamam a atenção sobre o importante trabalho de Gabriela:

Ana Pizarro (1995) a voz de Gabriela se soma à de um grupo de vozes femininas que ousam adotar posicionamentos políticos e sociais na primeira metade do século XX. Este grupo de autoras Latino-americanas, que conseguiam manter um diálogo constante, era formado por: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, Teresa de la Parra e Cecília Meireles. O grupo se caracterizava pelo interesse pela justiça social e defendiam a dignidade humana, sobretudo dos mais vulneráveis (OSORIO, 2012, p.71).

Podíamos somar a esse grupo de artista mencionado por Ana Pizarro, a voz de uma artista popular chilena que também se destacou no século XX, Violeta Parra: folclorista, artesã, recompiladora da cultura popular, além disso, pesquisadora social procura achar a voz de seu povo que se encontra inserido num momento sócio histórico de repressão econômica. O responsável por essa realidade era o domínio do capital estrangeiro que era dono da riqueza mineira em Chile. Essa artista popular tenta dar uma resposta responsável a essa sociedade. Dessa forma, Violeta Parra

desde seu lugar social de mulher simples que conhece de perto a realidade de seu povo, reconhece que as três áreas da cultura humana são: ciência, arte e vida.

ARRIBA QUEMANDO EL SOL

Cuando fui para la pampa
Llevaba mi corazón contento
Como un chirigüe
Pero allá se me murió
Primero perdí las plumas
Y luego perdí la voz
Y arriba quemando el sol.
Cuando vide a los mineros
Dentro de su habitación
Me dije mejor habita
En su novela el caracol
O a las sombras de las leyes
El refinado ladrón
Y arriba quemando el sol
La hilera de casuchas
Frente a frente, sí, señor
Las hileras de mujeres
Frente al único pilón
Cada una con su balde
Y su cara de aflicción
Y arriba quemando el sol
Paso por un pueblo muerto
Se me nubla el corazón
Aunque donde habita gente
La muerte es mucho peor
Enterraron la justicia
Enterraron la razón
Y arriba quemando el sol
(PARRA, V. 2017, Disponível em <http://violetaparra> 100.cl).

Através de seu canto, Violeta expressa a vivência e sentimentos despertados na alma de poeta ao encontrar frente a frente a realidade das famílias mineiras do norte do país. A pobreza, exploração, miséria, desigualdade, a figura obscura do ladrão refinado, etc. Ao passar por um povo fantasma ela reflexiona como a morte não é pior que aquela situação onde não existe justiça, nem compreensão.

Ela como artista que valoriza as manifestações autênticas vindas de aqueles agentes sociais verdadeiros sente-se responsável pela vida do outro, essa realidade a ajuda a refletir, a sentir, a querer expressar sua incapacidade de ficar indiferente. Ela interpreta o mundo à luz do senso comum, altamente social, como descreve Giddens (1996), ao final a experiência cotidiana é a única garantia de um mundo real que se sobrepõe ao aquele criado pela ciência. Desse modo, nossa heroína tenta dar uma resposta ao momento sócio histórico chileno.

Violeta Parra pertence ao grupo de poetas populares que trazem a voz autêntica do povo que canta suas dores, suas amarguras, suas tristezas, também suas esperanças e que exibem com orgulho a riqueza da heteroglossia. Ao respeito apresentamos a voz de um conhecido professor:

A cultura deles é “artesanato”: o poema deles é “literatura de cordel”; as artes plásticas deles são ingênuas; a crítica deles é ideologia – talvez reencontremos na experiência estética o que de comum compartilhamos com os homens – a capacidade de criar. (GERALDI, 2003, p.39)

Assim como Geraldi, Bakhtin, também da importância ao caráter autônomo e original da cultura popular, sempre em conflito com a cultura oficial, que representa a ordem constituída e o poder dominante. A comunicação entre essas duas forças reflete línguas, cultura e sociedade em constante tensão.

Dessa forma, temos apresentado um diálogo entre as vozes de duas poetisas chilenas do século XX, que a pesar de estarem em lugares sociais diferentes devido ao nível cultural e intelectual, elas tem os mesmos objetivos que é dar voz aos outros, num momento sócio histórico difícil onde as injustiças oprimem os trabalhadores das minas de cobre e salitre, riquezas naturais do Chile. Bakhtin, ao tentar construir a arquitetônica da vida, evoca a arte como interlocutora que apela a uma filosofia moral e nessa manifestação podemos identificar uma voz cultural, de tom conclusivo, que mostra valores em constante tensão, centrada na vida como ela é, semelhante à relação do eu e o outro. Elas como artistas assumem a responsabilidade em relação ao outro e à sociedade, o artista não pode se manter indiferente ante a vida.

Ouvir as duas artistas do século XX, que tentaram dar voz aos miseráveis. Mostraram-nos que o passado recente no Chile era conflitivo e doloroso para uma grande parte da população, essa verdade nos ajuda a refletir sobre nosso país e nossa realidade do século XXI. Numa sociedade em que a maior voz que se ouve e a voz do mercado, em que as relações pessoais são liquidadas, onde existem milhões de pessoas sem emprego, aonde chegam centos de imigrantes e refugiados diariamente.

Como artistas, educadores, intelectuais temos muitas perguntas e muitas respostas para dar e para nos preparar para o devir.

Referências

ARFUCH, L. **El espacio biográfico**. Dilemas da subjetividade contemporânea. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. P. Bezerra (TRAD). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GERALDI, J. W. *A diferença identifi ca. A desigualdade deforma. Percursos bakhtinianos de construção ética e estética*. IN: FREITAS, M. T. et alii. Ciências humanas e pesquisa: leitura de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2003.

GIDDENS, A. e TURNER, J. (ORG.). **Teoria social hoje**. G. Souza (TRAD.). São Paulo: Editora UNESP, 1996.

MISTRAL, G. **Bendita mi lengua sea. Diario íntimo**. J. Quezada (EDITOR). Santiago, Chile: Editorial Planeta, 2002.

MISTRAL, G. **Recados para hoy y mañana**. L.V. Saavedra (COMPILADOR). Santiago, Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

NERUDA, P. **Confieso que he vivido**. Santiago, Chile: Copesa Editorial, 2004.

PARRA, A. **Violeta se fue a los cielos**. Santiago, Chile: Catalonia, 2004.

PONZIO, A. **No Circulo com Mikhail Bakhtin**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2013.

- SUBERCASEAUX et ali. **Gracias a la vida, Violeta Parra testimonio**. Santiago, Chile: Editora Granizo, 1982.
- OSORIO, E. (ORG.) **Mikhail Bakhtin: a poética sociológica e os estudos culturais**. São Carlos, SP: Pedro& João Editores, 2012.
- OSORIO, E. e DI CAMARGO JR. (ORGS.). **Mikhail Bakhtin- A arte como resposta responsável**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2018.
- ZEGERS, P. P. **Recopilación de la obra Mistraliana 1902-1922**. Santiago, Chile: RIL Editores, 2002.

Nosso objetivo na organização deste volume foi reunir textos de autores que encontraram na transgrediência uma noção relevante para desenvolver suas discussões, alguns mais ligados à estética literária, outros relacionados às narrativas docentes ou, ainda, às questões epistemológicas suscitadas pela não-coincidência entre autor, herói e narrador nas instâncias narrativas. Os desenvolvimentos temáticos contidos neste volume refletem o esforço conjunto em discutir a noção de transgrediência desde pontos de vista diversos, dos mais teóricos aos mais analíticos. Liana e Nathan, da introdução deste volume.

**Agradecemos o auxílio para a publicação deste livro ao
GEPEC e ao GRUBAKH.**



ISBN 978-85-7993-586-2

